جماليات فنون المسرح

بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية

تأليف :
أ. د. أبو الحسن سلام



إهداء..

إلى....

الفنان / فاروق حسني



الفهرست التحليلي لمحتويات الكتاب

الباب الأول

الفصل الأول

الأصول والمفاهيم

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الباب الثاني

الفصل الأول

الفصل الثاني



الباب الأول
جدل اللقطة الجمالية في التعبير المسرحي

الفصل الأول
الأصول والمفاهيم

اللقطة الجمالية في المسرحية العربية بين
قيم النظرة المكانية وقيم النظرة الزمانية

تمهيد : حول إشكالية البحث وأهميته :

لست أقصد بالمكان والزمان ودورهما في صنع الحدث المسرحي العودة إلى الاتجاه الكلاسيكي (الاتباعي) المعروف ، حيث تقيد ذلك الاتجاه الفني بوحدات ثلاث هي (الزمان والمكان والموضوع) وما ارتبط بهذه الوحدات الثلاث من مظاهر تمثلت في : الهدوء والتقيد والتوازن وعظمة شأن الأشخاص الفاعلة في الأحداث (صانعة الأحداث) ولكني قصدت زوايا الاختيار في إبداع الفنان (الكاتب المسرحي) زوايا التصوير الدرامي بما تضمنته من بعد جمالي مكاني وبعد جمالي زماني وحساسية الصورة الدرامية التي توصل إليها في اللوحة أو المشهد أو في المنظر المسرحي بالقدر الذي يتمكن فيه من التعبير عن حالة التشابك والتداخل الشعوري بعيداً عن الأحكام.

وخلاصة الأمر أني لم اتقصد الوقوف عند الصورة المسرحية في النص و العرض المسرحي ولكني قصدت إلى جانب ذلك ما خلف الصورة المسرحية : العاطفة - الفكر - الإدراك الشعوري لعالم التجربة الإبداعية وللعالم المحيط بها ، مع قدرة فنية عالية على صنع التوازن في الصورة المسرحية بين متناقضين هما الفكر والعاطفة ، حيث العاطفة في انطلاقها والفكر في تحديده . وهنا يبرز دور المبدع في ضبط التجربة ، في توازن الصورة في وحدة تجمع بين نقيضين رئيسيين ونقائض فرعية تصب كل منها في واحد من منبعيهما دون أن يظهر شيء من تنافر أو نشوز في الصورة نفسها .

على أن هذا كله يعني تقدير الصورة . ولأن الصورة فن من حيث شكلها فإن تقدير الصورة متعلق بالذوق متعلق بالخبرة ، والخبرة تتحقق من خلال بعدين أو مؤثرين أحدهما ذاتي (يخص ذات المبدع ثم ذات المتلقي) أما الثاني فهو موضوعي (خاص ببيئة المبدع ثم بيئة المتلقي) ذلك أن الفنان الذي يعيش في فترة زمنية لها نظامها الاجتماعي الخاص يحتمل أن يميل إلى الإنتاج الفني الذي يتفق مع الكيان الاجتماعي الذي يحمل ذوقه وطابعه . وفي مجتمع يقوم على نظام الطبقات يتحتم أن يختلف التذوق من طبقة إلى أخرى . فإذا كان المجتمع منقسماً سنجد أن

مشكلات التذوق والتقدير الجمالي منقسمة كذلك وســـوف لا يستطاع الوصول إلى نتائج فعلية موحدة للتقدير الجمالي لسائر هذه الطبقات " [1]

علم ما تقدم فمادامت هناك طبقات مختلفة فسيتبع ذلك بالضرورة وجود جماليات مختلفة للشيء الجميل ومعايير للجمال ترتبط بالمستوى الاقتصادي لكل طبقة . ويضمحل أدب الطبقة وفنها مع اضمحلالها .

والقياس الجمالي يختلف من طبقة إلى طبقة أخرى ومن عصر إلى عصر . ولذلك فهو مسألة نسبية [2]

فإذا كان الفكر وكانت القيم هما ركيزتي البعد الموضوعي ، وكان الأسلوب بعناصره الفنية وقيمه الجمالية هو الوسيلة التي يتيح المبدع بوساطتها للفكر وللقيم أن يتجسدا . وإذا كان موضوعنا هو وقفة تقديرية منهجية للشكل الفني في النص و العرض المسرحي العربي ، فإن تقدير الشكل يرتبط بتقدير الفكر للقيم الموضوعية من ناحية ، كما أن الفكر وكذلك القيمة هما موضوع بحثنا . غير أننا نخرج من ذلك بنتيجة مفادها أن التقدير هو نتاج القياس وأن قياس الفكر يرتبط بالحقائق في حين يرتبط قياس القيمة الاجتماعية والأعراف وترتبط القيم الإنسانية بالمشاعر ، عند القياس . بينما ترتبط القيم الجمالية بالذوق وبالدربة (الخبرة) . لذلك فإن تقدير الشكل لا ينفصل عن تقدير المضمون في العمل الفني ذاته . وربما كان هذا ما دعا (آي . جي . هيوز ، اى هـــ . هيوز) إلى القول"إن قيمة التعليم لا يمكن أن تقاس قياساً كلياً في حدود الحقائق المستظهرةبل في حدود التأثير الذي تتركه في نمو الفرد–الروحي والخلقي والعقلي والاجتماعي والجسمي." [3]

ولكن ما القيمة ؟! وما الجمال ؟ على اعتبار أن الجمال قيمة يراها البعض في الموضوع ويراها البعض الآخر في الشكل أو الأسلوب .

ذلك هو موضوع هذه الدراسة على المستويين النظرى و التطبيقى فى النص وفى العرض المسرحى وفى الشعر و فى التشكيل .

---

[1] د. محمد بسيوني ، الفن الحديث ، ط٢ (القاهرة ، دار المعارف بمصر . ١٩٦٥م) . ص ١٤٩

[2] م ، ن ، والصفحة نفسها

[3] آى . جي . هيور ،اى هـــ هيوز ، التعليم والتعلم – مدخل في التربية وعلم النفس . تعريب : حسن الدجيلي (الرياض . المطابع الأهلية للأوفست . ١٣٩٥ هـــ . ١٩٧٥م) ص ٥٢٦

مدخل إلى علم الجمال

علم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأتها الأولى حين كانت تعنى بالإنسان كموجود حي فاعل وتعني بعلاقته بالكون والفاعل فيه (وفق نظرة الفلسفة المثالية) تلك التي تؤمن بفكرة الخالق والخلق وعالم الغيب ، ولقد ظل علم الجمال فرعاً من فروع الفلسفة في العصور الوسطى وكذلك في عصر النهضة، وامتدت تبعية هذا العلم للفلسفة الحديثة ، تلك التي عنيت بالإنسان وعلاقته بنفسه أو تلك التي نظرت إلى علاقة الإنسان بنفسه وعلاقته بالآخر (الفلسفة المادية) علاقة الأنا بالغير سواء كان فرداً أو جماعة .

– إذاً فلقد ارتبط علم الجمال في البداية بما ارتبطت به الفلسفات المثالية القديمة فكان محور المنظور الجمالي للكون – محوراً قائماً على تبرير ذلك المنظور على ما وجد عليه في الطبيعة بوصفه صورة مادية لمثالي أو معنوي موجود في عالم الغيب (عالم الميتافيزيقا) تبعاً لفكر أفلاطون الفلسفي ، ذلك الفكر تبلور عنده فيما عرف بنظرية الْمُثل – ثم أن المنظور الجمالي للفلسفة المثالية الأرسطية قد تأسس على نظرة المحاكاة (التقليد) الفني ، ليس كمثال موجود في عالم الغيب والشهادة ولكنه تقليد للموجود المثالي في الحياة البشرية والتقليد الفني بمعنى تصوير الانعكاس الخاص بحياة البشر لفهم خصائص هذه الحياة وطبيعة علاقتها بالكون (بالموجود في الطبيعة) وبالواجد لهذا الكون (الأنا المطلقة) : (الله) أو الخالق لهذا الكون .

في نشأة علم الجمال :

ظهر اسم علم الجمال لأول مرة عام ١٧٣٥ في مؤلف ألكسندر بومجارتن *Alexander Baumgarten* وعنوانه *Reflections Poetry* . حيث ظهر له أن هناك نوعاً من المعرفة أو الإدراك في الشعر وفي الفنون الأخرى ، وأصبح مصطلح بومجارتن " علم الجمال " من المصطلحات الدائمة في قاموس الفلسفة بعد أن استبعد بومجارتن التأملات العقلية التي ظلت مسيطرة على علم الجمال حتى القرن الثامن عشر ولقد تطور علم الجمال بعد بومجارتن وأصبحت هناك نظريات جمالية مادتها الأساسية هي الخبرة الجمالية . غير أن الواقع يدلنا على أنه لا توجد نظرية واحدة سائدة في الخبرة الجمالية.

خلاصة الأمر حول نشأة علم الجمال أن هذا العلم قد كان لوناً من ألوان النشاط الفكري الفلسفي منذ نشأة الفلسفة عند اليونان حيث تمثل الفلسفة اليونانية المعرفة المتكاملة

والنظرة الشاملة للمعارف عامة ، وكان التفكير الجمالي ينحو نحواً عقلياً منطقياً تبعاً للفكر الفلسفي للفيلسوف ، حيث أن الوعي الجمالي والشعور بالقيم الجمالية لذاتها مستقلة عن أية فوائد عملية لم تعرف في ذلك الحين .

" فبالرغم مما أثاره أفلاطون وأرسطو من قضايا هامة حول الجمال وطبيعة الفن ، إلا أن أراءهما كانت تابعة للفكر الفلسفي الخاص بكل منهما . كما أنه لم يكن للفن أو للجمال ذلك الاهتمام الخاص الذي يجعل منه ميداناً مستقلاً عن الميادين الفكرية الأخرى " .

" وقد انفصلت ميادين كثيرة عن الفلسفة ، مكونة لنفسها علوماً مستقلة ، وكان علم الجمال من ضمن تلك الميادين التي كونت لذاتها علماً مستقلاً . " [1]

حول علم الجمال
(المفهوم - المصادر - النظريات)

لقد تباينت نظرة الفلاسفة في كل العصور إلى الجمال كما تباينت نظرة علماء الاجتماع ونظرة علماء النفس وتباينت نظرة المبدعين على اعتبار أن الإبداع لا يسمى إبداعاً ما لم يزخر بالقيم الجمالية التي تغلف القيم الموضوعية لتجلب الإمتاع في رحلة الوصول إلى الإقناع .

" إن علم الجمال يقوم على الافتراض والاختلاف لذلك يدخل ضمن إطار الفلسفة لذلك فهو يظل فلسفياً لأنه لا يخطو خطوة إلاّ وراء القوانين والمقاييس في العلوم الإنسانية " [2]

وعلى ما تقدم فقد اختلفت الآراء حول تعريف مفهوم الجمال إذ تناول الفلاسفة ذلك المفهوم عبر العصور منذ أفلاطون حتى الآن وأبدى كل منهم رأيه بما يضيف أو ينقص أو يغاير رأي الآخرين فتباينت تعريفاتهم ما بين أصحاب الفلسفة المثالية ، وأصحاب الفلسفة المادية .

وكذلك تناول علماء النفس ذلك المفهوم نفسه وتباينت آراؤهم حوله تبايناً واضحاً سواء فيما توصل إليه بعضهم ، أو فيما توصل إليه الفلاسفة حول ذلك المفهوم . وكذلك تباينت أراء علماء الاجتماع حول المفهوم نفسه في إطار تعريفهم جميعاً لمفهوم القيمة فمنهم من رأى أن الجمال ينبع من الموضوع المطروح في العمل الأدبي أو الفني ، ومنهم من رأى أن القيمة الجمالية

---

[1] د. نبيل أحمد صادق " اللذة الجمالية وعلم الجمال " (مجلة المسرح) ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥م ، ص ٦٧.

[2] د. أميرة مطر " ندوة الجمالية العربية " (ملف ندوة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي - يناير / مارس ١٩٩٢م) العدد ٦٧ السنة ١٣ ، ص ١٦٢ .

نسع من المجتمع نفسه من خلال مطابقة القيم التي يشتمل عليها العمل الفني لقيم هذا المجتمع أو ذاك . وهناك من رأى أن القيم الجمالية تتضمن في اشتمال العمل الإبداعي أدباً أو فناً على قيم بعينها تؤمن بها جماعة من الجماعات مثل القيم الدينية أو القيم السياسية .

غير أنه قد وجد بين هذه التعريفات ما ينسب القيم الجمالية إلى التقدير الذاتي للشخص نفسه وفق حالته النفسية . غير أننا نجد من بين النقاد الفنيين من يعرف القيمة الجمالية بأنها نزعة شكلية تستند إلى " البراعة المحتدة بنفسها والتي يقصد إليها المؤلف في ذاتها ، أي البراعة التي لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقي بل تهتم بالبريق التكنيكي وحده ، وبصعوبة الأداء ، وأن تبهر المستمعين . ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور ، بل إنها تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابه بها " [1] وهي عنده أيضاً نتاج العبث الجاد بوسائل التعبير الذي يتحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني وهو لايقصر القيمة الجمالية على الشكل وحده بل يرى للمعنوي دوراً في الوصول إليها فهي عنده " أناقة الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية التي لا تنشأ من المحتوى نفسه بل كذلك من المتعة الخالصة النابعة من التحكم في الشكل ، إن الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة ، وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية " [2]

ومعنى ذلك أن تقدير القيمة الجمالية واستخلاصها من العمل الأدبي أو الفني لا يتأتى إلاّ من خلال تأمل أو إعمال ذهني للمتلقي قراءة أو سماعاً أو مشاهدة وهي تستحيل على الشخص العادي ذلك أن " الحلول الشكلية البارعة يمكن أن تخفى على الشخص العادي ، بل يمكن أن يراها غريبة أو غير مناسبة . ومع ذلك فإنها ضرورية لإكساب العمل الفني غنى ولدفع الموسيقى وكل عمل فني للتطور . وهذه القدرة الشكلية على الإبداع ، وهذا العبث الجاد بوسائل التعبير هي التي تحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني .

• ***أولاً : مصدر الجمال بين الفلاسفة والعلماء والنقاد :***

١- مقاييس الجمال عند الفلاسفة : (في العصر القديم)

أ - سقراط : (٤٦٩ - ٣٣٩ ق.م) يرى سقراط " أن الجميل لابد أن يكون مفيداً مؤدياً للغرض منه " .

---

[1] إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ٢٥٣

[2] م ، ن ، ص ٢٥٢ .

ب- أفلاطون : (٤٢٩ - ٣٤٨ ق.م) يرى أفلاطون أن الجميل هو النافع الذي ينشأ عن التفكير فيه سرور " وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله (مع أنه حي) كما يرى أن الروح تدرك الجمال ولكن الحواس تدرك انعكاسات هي ظلال للجمال . وقد رأى أفلوطين ما رآه أفلاطون حول مفهوم الجمال وإدراكه .

جـ - أرسطو : (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) ويرى أن الجمال هو ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر .

إذاً فالجميل مدرك من رؤية الكائن الحي وعلى ذلك فإن الجميل عند أرسطو نسبي وهو متغير بتغير رؤية كل كائن حي على حدة . فهو يأتي من خارج الشيء من حركة الرؤية الحية لكائن ما لحركة العناصر المتناهية صغراً وحركة العناصر المتناهية كبراً وملاحظة الفروق التي بينهما وإدراكها ومن ثم تقييم الشيء كله والحكم بأنه جميل أو قبيح وهنا تشكل الحركة والسكون والثبات عناصر قياس الجميل . وهو المنسجم المحدود الذي نلاحظ فيه الاعتدال والتناسب .

د - شيشيرون : (١٠٦ - ٤٣ق.م) يرى أن الجمال صفة ذاتية في الجميل نفسه ولا تتوقف على منفعته ، وإن المظهر الخارجي للشيء ولو كان مصطنعاً يكفي لجعله جميلاً .

هـ - هيلفيوس : يرى أن الإنسان لا يبدع إلاّ ما تقع عليه عيناه . ومعنى ذلك أن الجميل هو جميل في نظر من يراه كذلك والقبيح هو قبيح عند من يراه قبيحاً وتلك نظرة ذاتية أي هي تقدير ذاتي .

- **ثانياً : مقاييس الجمال في العصور الوسطى :**

الجمال يصدر عنه (اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل)

أ - القديس أوغسطين : (٣٥٤ - ٤٣٠م) هو أحد أوائل المنظرين في أثناء مرحلة الإقطاع في القرون الوسطى وكان يقول إن الرب هو الجمال الأبدي المطلق الذي يخرج عن نطاق الإحساس وإن الفن لا ينتج صوراً واقعية لهذا الجمال وهو يرفض ابتهاج المرء عند سماعه للتراتيل الكنسية ويرى أن " الأحرى به ألاّ يستمع إلى الموسيقى إطلاقاً " ويرى أن شكل الفن يجب أن يترفع عن مضمونه ، أن ينصاع تماماً لتعاليم الكنيسة من هنا غدا الغموض والرمزية السمتين المميزتين للفن .[1]

---

[1] أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة : جلال الماشطة ، بيروت ، دار الفارابي ، وموسكو ، دار التقدم ، ١٩٨١م ، ص ١٧ .

ب – توماس الإكويني : (١٢٢٥ – ١٢٧٤م) منظّر الفن في أواخر القرون الوسطى بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر ويرى أن الجمال ينبع من ابتهاج الرب لكل مخلوق " فكل كائن مجبول على جوهره" ومن هنا يبرز جمال العالم الفعلي . وقد ظهر تأثير فكره الجمالي على أعمال الفن الإيطالي جوتو وكذلك ظهر على أدب دانتي حيث تطور مذهب أهمية الأعمال الفنية في أربع نواح : تاريخية ومجازية ومعنوية وتماثلية وبذلك برزت عند دانتي في " الكوميديا الإلهية " و " الحياة الجديدة " السمات المادية والفردية في الصورة الفنية والتوجه نحو البحث عن مصادر الجمال في عالم الأشياء .[1]

- **ثالثاً : مقاييس الجمال في عصر النهضة :**

أ – هتشصن : (١٦٩٤ – ١٧٤٦م) يرى أن " الجمال إمّا أصل طبيعي وأساسه الوحدة والانسجام مع التعدد ، وإما تقليدي ويتوقف على مطابقة الفرع للأصل " .

ب– باوم جارتن : (١٧١٤ – ٢١٧٦٢م) يرى أن الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان دون الحاجة إلى التأمل العميق " .

تعليق نقدي : وقد تلاحظ لنا أن مفهوم جارتن لمصدر الجمال يتعارض مع مفهوم أفلاطون إذ ربط أفلاطون تعريف الجميل بالنفع الناشيء عن التفكير في سرور ، أي ربط اكتشاف الجميل بعملية التفكير ، في حين نجد جارتن ربط الجميل بالشعور دون الحاجة إلى التأمل العميق في حين نجد أن فلاسفة العصور الوسطى وهم ينسبون تقدير الجمال إلى اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل نفسه كأنهم يتماسون مع ما قال به أفلاطون من ناحية ومع ما قال به جارتن من ناحية أخرى لأن اتصال النفس البشرية يتحقق بالشعور أكثر مما يتحقق بالتأمل العميق . غير أن اكتشاف معنى في الجميل شيء لا يتحقق إلاّ بالتأمل والتفكير.

ويتفق هتشصن مع ما قال به أرسطو من قبل إذ نسب مصدر الجمال فيما هو جميل إلى عناصر داخلية خاصة بالشيء الجميل نفسه ، حيث يكون منسجماً محدوداً معتدلاً متناسباً . غير أن هتشصن يفصل الأمر على نحو أكثر اطراداً فيقسمه إلى صل طبيعي ومصادر الجمال فيه راجعة إلى الانسجام والوحدة والتعدد أي عناصر متعددة ومنسجمة نتيجة لتوحدها معاً وإلى جمال تقليدي

[1] نفسه ، ص ١٨ .

يظهر من خلال مطابقة فروعه لأصله ، ويتفق شيشيرون قبل هنشصن مع ما قال به أرسطو بخصوص الجمال حيث يرى أن مصادره نابعة من الشيء الجميل نفسه وليس من نفع هذا الشيء .

- **رابعاً : الرومنتيكيون :**

أ- ديكارت : (١٥٩٦ - ١٦٥٠) وهو لا يرى وجوداً لشيء اسمه الجمال . ومعنى ذلك أن الجميل أو القبيح هو تقدير للناظر نفسه (تقدير ذاتي)

ب- شليجل : يرى أن الجمال هو غير المحدود بنهايات ولكنه يدرك عن طريق الرمز .

ج - كانط : (١٧٢٤ - ١٨٠٤) يرى كانط أن " النظرة الجمالية هي النظرة المجردة من كل غرض عملي " ومعنى ذلك أنه يرى ما رآه أرسطو وشيشيرون وهنشصن لأن الجمال صادر من الجميل نفسه .

د - هيجل *G.W.F Hegel* (٢٧ / ٨ / ١٧٧٠ - ١٤ /١١/ ١٨٣١م)

يرى أن الجمال يكمن في إدراك العقل لتألق الفكرة من خلال وجود حسي (في الشيء المحسوس) حيث يقول " الوجود الحسي المحض ليس جميلاً على الإطلاق " لكنه يبقى جميلاً لو أدرك العقل تألق (الفكرة) من خلاله " ويرى أن مجال الفن هو مجال ذو خاصية متميزة وهو الوسيط " الوسط حيث هو وحده الفردي والكلي أي الموحد بين نقيضين (الوسيط هو الشكل الفني والوسط هو البيئة) [١] والفن لدى هيجل هو ميدان الروح المطلقة التي تدرك في هذه المرحلة ذاتها في صياغة حسية صورية .

أما الجمال في الطبيعة فهو عنده تمهيد للمثل الأعلى الذي لا يتجلى كاملاً إلاّ في الفن ، ماراً بمراحل الشكل الرمزي ، ثم الكلاسيكي ، ثم الرومنسي .

في المرحلة الرومنسية يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور ، ويرتقي إلى الشكل الأعلى وهو الفلسفة ، حيث تتجلى الفكرة في شكل مفاهيم .

ويتضح الدور الذي ركز عليه هيجل في تجليه مفهوم الجمال كالآتي :

- دراسته للصورة الفنية انطلاقاً من مقولات العام والفردي ، المضمون والشكل ، الذاتي والموضوعي ، الحسي والعقلاني .
- وضعه لنظرية العقدة الفنية والشخصية .

---

[١] د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي (بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ٣٤٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠) ص ١٣٨ .

- قيامه بتحليل مقولتي التراجيدي والكوميدي على ضوء نظرية الفصل بين الأنواع .
- نظرته إلى جوهر الإبداع الفني فهو عنده يتمثل في إدراك عملية التطور الذاتي للروح والقدرة على التعبير عنها في صور فنية تستند إلى الخيال والإلهام الإبداعي .
- تأكيده على ضرورة قيام الفنان (العبقري) بدراسة الحياة واستيعابه الكامل لمادة الفن . وبذلك كان مغايراً لما جاء به (كانط) من قبل .

هـ - مايكل أنجلو : يرى أن الجمال مصدره المادة نفسها حيث يرى أن الدمى التي لم ينحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد . على ذلك فقيمة الجمال ماثلة في قيمة المادة نفسها .

ويعلق كمال عيد فيرى أن الأساس الجمالي للرومنتيكية يتوازى مع الأساس الجمالي للكلاسيكية " من ناحية العمر أو الزمن كلاهما قريب من الآخر من الناحية الزمنية ظهوراً وانتشاراً .

أ - فولتير F.M.Voltaire (٢١ / ١١ / ١٦٩٤ - ٣٠ / ٥ / ١٧٧٨)

يتفق مع أرسطو حول ذاتية الجمال وإن كان لا يرى في نقده للدراما الشكسبيرية جمالاً في الشخصيات حيث يقول عن شكسبير (دراماته باعتبار شخصياتها من البربر خالية من النظام والذوق يحملون عبارات منمقة رنانة ليس فيهم من الحقيقة الطبيعية إلاّ القليل والنادر ويشعون أضواء باهرة تؤذي العين من ظلامهم الكثيف وسط تكبر وغطرسة بالقنطار " .

ز - جوته : (١٧٤٩/٨/٢٨ - ١٨٣٢/٣/٢٢) يرى الجماليات جزءاً من مصادر الشكل أو الموضوع والجمال يظهر عند اختفاء المادة وكل ما هو نافع .. فهو في رأيه قبيح . ومعنى ذلك أنه يرى القيمة الجمالية في الفن تقوم على الشكل والمضمون معاً إذ يقول إن الفن من جهة نظره شيء جميل .

ح - كروتشه : لا يؤمن بموضوعية الجمال . إذاً فهو يراه في الشكل فحسب ولذلك ينقده أصحاب علم الجمال الماركسي نقداً لاذعاً .

ط - فرويد : (١٨٥٦ - ١٩٣٦) إن الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلي فيه نظرية التحليل النفسي بشيء .

ي - راي باير : (١٨٨٩ - ١٩٥٩ عنده أن لا قانون للجمال .

ك – ملنر : يرى أن الفن هو السبيل إلى الأخلاق . ولما كانت الأخلاق عنده هي جوهر الأشياء التي يتخذها الإنسان في حياته كي يعيش هنيئاً لذلك فإن الفن هو جوهر الأشياء وتلك هي قيمة تقديره للفن .

تعليق نقدي : وهذا يعني أن الجمال عنده في الموضوع لأن الأخلاق هي قيم موضوعية اجتماعية وينظر زكي نجيب محمود أيضاً مثل بايير وقطب لا يرى موضوعية للجمال وعبد الله الطيب يراه مجموعة فضائل تدرك بالحواس أمّا عز الدين اسماعيل فيفرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفات الجميل فالأولى تعني حدوث عاطفة نحو الشيء الجميل والثانية لا تعني ذلك والأولى سابقة للثانية إذاً فرؤية الجمال نتاج المتعة أو اللذة كما يقول سنتيانا (١٨٦٣ – ١٩٥٢م) إذ يرى أن الجمال هو لذة تحولت إلى موضوع في حين أن إدراك صفات الجمال هو محل النقد .

ويرى بعض مفكري العرب ونقادهم أراء متباينة في الجمال . عند العقاد : الجمال هو الحرية فالماء الجاري أجمل من الماء الأسن إذاً فقد حصر الجميل في الحركة لا السكون أو الثبات أمّا حامد عبد القادر [1] فيرى أن الجمال يدرك ثم يأتي تعليله بعد تفكير . وذلك راجع إلى أن نماذج الوحدة المتمايزة مع غيرها يفقدها بعض تمايزها في وجودها الذاتي الذي يصبح جزءاً في الشكل النهائي .

أما عووضه [2] فقد رأى ما رأه حامد عبد القادر .

وإذا كان كل من أفلوطين وتوماس الإكويني وشيلر وكروتشه يرون أن الجمال هو (القدرة على ترجمة ما في النفس) فإن ذلك يعني أن كل عمل تعبيري أو فني هو جميل . على اعتبار أن الأعمال الإبداعية في الأدب وفي الفن تقوم على ترجمة ما في النفس البشرية . كما أن الجميل في الطبيعة وفي الحياة المعيشة هو كل صورة تترجم أحاسيس النفس التي استقبلت تلك الصورة .

غير أن مفتاح إدراك الجمال يكمن في إدراك (الرابط الأساسي في الإنتاج الإبداعي أولاً وفق شروط كل إبداع على حدة :

- فالرابط الأساسي في الموسيقى هو اللحن
- والرابط الأساسي في الرسم هو اللون
- والرابط الأساسي في الأدب هو اللغة

---

[1] حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ط٦ ، القاهرة – المطبعة النموذجية ١٩٤٩م .

[2] د. عبد الله عووضه ، ماهية الجمال والفن ، المكتبة الثقافية (٤٣٢) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .

- والرابط الأساسي في الشعر هو العاطفة
- والرابط الأساسي في الرقص هو الإيقاع

والجمال يكمن في الفن قبل أن يدرك بالترجمة المنطقية والفن هو الجمال بعد أن يترجم بالإدراك الحسي والذهني فالفن في الجمال والجمال في الفن ولا فصل بينهما فهما وجهان لعملة واحدة فإذا كان العلماء قد اختلفوا حول مفهوم الجمال فإن اللقطة الجمالية لقيم النظرة المكانية ولقيم النظرة الزمانية في الأدب والفن قد اختلفت من اتجاه فني أو أدبي إلى اتجاه فني أو أدبي آخر كما اختلفت من قبل آراء العلماء والفلاسفة والنقاد ولكن اختلاف المبدعين لا يتبلور في فكرة ضد فكرة ولكنه اختلاف تعبير عن تعبير أولاً وأخيراً – وهو ليس اختلاف مواجهة ولكنه اختلاف خطوط متوازية فلكل خط استقلاله غير أنه يسير جنباً إلى جنب مع الخطوط الأخرى ولا يتعارض معها أو يحول بينها وبين الامتداد .

• مصادر الجمال في الإبداع الأدبي و الفني :

تختلف رؤية الفنان لمصدر القيمة الجمالية ، تبعاً لاختلاف نظرة الفنان في كل اتجاه أدبي أو فني فالفنان الطبيعي له نظرة مغايرة لنظرة الفنان الواقعي أو الرومنسي أو السيريالي ...... إلخ للشيء نفسه ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي :

١– الفنان الطبيعي : يرى الأشياء بعينيها .
٢– الفنان الواقعي : يرى الأشياء بعينه .
٣– الفنان الرومنسي : يرى الأشياء بحسه .
٤– الفنان السيريالي : يرى الأشياء ولا يراها .
٥– الفنان الانطباعي : يرى الشيء الواحد عدة أشياء .
٦– الفنان الملحمي : يرى الأشياء بعيون بيئتها وعصرها .
٧– الفنان التكعيبي والرمزيُ التجريدي : يرى جوهر الأشياء بأفكاره .

نخلص من ذلك إلى أن النظرة إلى الجميل تختلف من فنان إلى آخر وفق الاتجاه الفني الذي يصدر عنه وهذا " مالبرانش " يؤكد طبيعة نظرة الفنان التكعيبي للأشياء فيقول أن (الحقيقة ليست في حواسنا بل في فكرنا " ولكنه يبالغ نوعاً ما فيرى أن " الحواس تشرد ، كما أن الفكر يبنى " وكذلك يرى دوفنشي ذلك الرأي حيث يقول " إن الرسم شيء فكري " . والتكعيبية فن الفهم

فحسب والاستيعاب لا فن الانفعال فقط كما يقول موريس سيرولا [1] وكذلك يرى كل من جلين وميتزنجر أن " العالم المرئي لا يصير العالم الواقعي إلاّ بفعل الفكر" .

نظريات علم الجمال

تعددت نظريات علم الجمال ، فإلى جانب نظرية المحاكاة هناك النظرية الشكلية (الماركسية والبنيوية) والنظرية الانفعالية (الرومنسية) إلى جانب نظرية الجمال الفني والنظرية الفينومينولوجية .

١- نظرية المحاكاة : وهي نفسها نظرية أرسطو التي يذهب فيها إلى أن مصدر الجمال يكمن في الكلي وليس في الفردي فيرى أن الجمالي هو الكلي وليس الفردي ويرتب أفضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس وهذا معناه أن مصدر الجمال من داخل العمل الفني نفسه وأنه يتعلق بالشكل الفني قبل المضمون ، والكلي محكوم عنده بجدل المطلق والنسبي وجدل المظهر والحقيقي والكلي ليس مجالاً ينفرد به الفن عن بقية أنواع المعرفة في حين أن الجمالي هو خاصية في الفن .

٢- نظرية الجمال الفني : وجهت النشاط الخلاق والتذوقي حيث شكلت الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمته ، ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراك المتلقي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على هذه المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات .

٣- النظرية الرومنسية : تركز على المبدع حياته ووعيه .

٤- النظريات الشكلية : وهي تلك النظريات التي تتبناه الماركسية والبنيوية والسيميولوجية وهي تركز على دراسة طبيعة العمل الفني نفسه إما معزولاً عمّا عداه (الشكلية) وإمّا كشفرة نستخدمها في بناء المعنى (البنيوية والسيميولوجية) واكتشاف الشفرات والعلامات التي تقوم بعملية التوصيل في العمل الفني وتكون مسئولة عن إنتاج الدلالة في العمل الفني أو في سياق اجتماعي وتاريخي (الماركسية) .

٥- النظرية الفينومينولوجية : تركز على تجربة القارئ أو المتذوق في تلقي العمل الفني وتعطيه دوراً متميزاً في استكمال ما يقدمه المبدع إذ أن عمل المبدع ناقص وقاصر يكمله المتلقي بتجربته .

وهناك من يصنف نظريات القيم فيقسمها إلى نمجين أحدهما علمي والآخر فلسفي.[1]

---

[1] موريس سيرولا ، السيريالية ، ترجمة : سمير غريب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

النهج العلمي :

١- نظرية اللذة النفعية ٢- نظرية الرغبة والميول ٣- النظرية الفرويدية

٤- النظرية الماركسية[2] ٥- النظرية الذرائعية ٦- النظرية الاجتماعية

٧- النظرية الابستمولوجية

وترى الماركسية أن الفن يتعامل مع أمور فردية وبعكس حالات ملموسة ويصور طباع ونفسيات شخصيات محددة ولكن العام والحتمي والجوهري يجب أن ينعكس في ذلك الفرداني العرضي الفريد من نوعه .

النهج الفلسفي :

١- النظرية الانتقالية ٢- نظرية الإرادة ٣- الوجودية

---

[1] د. عادل العوا ، العمدة في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م ، ص ص ٥٩٣ - ٦٦٦ .

[2] أفسيانكوف ، علم الجمال الماركسي اللينيني ، ص ٣٨ .

الفصل الثاني
القيمة بين الأصول والمفاهيم

تعريف القيمة : ***Value***

١ – خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها .

٢– ما يعلق عليه الإنسان أو مجموعة من الناس أهمية كبرى من حيث قابليته ليكون مبدأ من مبادئ السلوك الأخلاقي أو الإيمان الديني أو الفلسفي ، ويكون هذا بطبيعة الحال شيئاً مجرداً أو نسبياً في رأي البعض .

مثال ذلك : الحرية بوصفها قيمة من قيم الديمقراطية .

٣– أساس ما يسمى بالحكم التقويمي . أي ذلك الحكم الذي يمنح المدح أو الذم لصفات يراها المصدر للحكم في المفاضلة بين شيئين أو أكثر . ويلاحظ أن هذه الصفات تكون مما يميز شيئاً عن غيره لا لما فيه من تركيز مادي أو مظهر . وإنما لما في النفس من ميل أو عدم ميل إليه .

٤– وفي النقد الأدبي نجد الحوار قائماً منذ القدم حول ما إذا كانت وظيفة النقد هي تحليل الأثر الأدبي أو إبراز قيمته حسب معيار ما .*

وقد حاول بعض النقاد الإنجليز الأمريكيين ، وخاصة في الأونة الحديثة أن يبلوروا نظرية للقيمة الأدبية يمكن تحليلها تحليلاً قريباً من المناهج العلمية ، وسميت هذه النظرية بنظرية القيمة : **axiology**

٥– وفي نظرية اللغة التي جاء بها عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير *Ferdinand de Saussure* (١٨٥٧ – ١٩١٣م) في كتابه المشهور محاضرات في علم اللغويات العام (١٩١٦) " *Cours de Linguistique "ge'ne'rule* "

تسمى الوحدة اللغوية بالقيمة عودة بذلك إلى المعنى الأصلي المادي لكلمة القيمة؛ فالشيء الذي له قيمة يتمتع بصفتين : قابليته للمقايضة بشيء آخر وعلاقته الثابتة المعروفة بأشياء شبيهة به ، وذلك كالنقود . فالوحدة اللغوية بمثابة إشارة أو علامة تدل على معنى أو شيء ، ويمكن على حد تعبيره مقايضتها بذلك المعنى أو الشيء لما بينهما من علاقة دلالية أو إشارية .

القيمة عند أفلاطون : هي (مُثُل عليا فوق الحس والعالم الحسي فهي عنده إذن بمثابة المعايير التي يتعين على الفرد والمجتمع أن يلتزم بها من حيث هي مثل عليا تشكل مصدراً للالتزام الفني والجمالي والخلقي .

---

[١] د. مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب – لبنان – بيروت – مكتبة لبنان – ١٩٧٠ص ص ٥٩٨ – ٥٨٧ .

* وفي نقدي ما بعد الحداثة يفكك الأثر لكشف تناقضاته

القيمة عند شيشيرون : يراها في الأعراف ، إذ أن أعراف شعب هي بذاتها أوامر ذلك أن العرف يأمر – أن العرف يقتضي – فهو أمر لا يدفع ولا يرد .

القيمة عند بوكله : هي غاية ما تطمح إلى بلوغه أو امتلاكه .. كما أن عدداً من الغايات قد يتعايش في قيمة واحدة . والحاجة هي التي تحدد القيمة – قيمة المرغوب فيه أو غير المرغوب فيه .[1]

ويضيف :

" من الثابت أن القيم ، وأحكام القيم ، لا تعرب عن خصائص الأشياء ، بل عن رغبات البشر الذين يحيون حياة اجتماعية ، وسواء تناولت هذه الأحكام الفن أو الأخلاق أو الدين أو الاقتصاد فإنها تظهر للفرد في إهاب معايير ينبغي عليه أن يتقيد بها في توجيه إرادته وحساسيته وفي تصنيف ميوله وترتيب تسلسلها ، وهي بعبارة أخرى ، تعبر عن أشكال المثل الأعلى . وعلى خلاف ذلك تبدو أحكام الوجود التي تتطلع لمعرفة الواقع كما هو وتنشد بلوغ حقائق أي قضايا يمكن التحقق منها على الصعيد المنطقي بالبرهان أو بالتجربة . ومن الجلي أن تقدير أمر من الأمور من حيث أنه مرغوب فيه ، أو مما يمكن أن يكون مرغوباً يختلف عن القول بوجوده وإيضاح خصائصه وتحديد قوانين حدوثه وعلاقاته بسائر الموجودات " .

يرى كلاكهون *Kluckhonn* أن القيمة نوع من التصور *Conception* أو الإدراك الضمني للمرغوب فيه تطابق التصور بين العقل والشعور ينتج القيمة أو صارت اتجاهاً أو إحساساً كما يرى أن القيمة هي الموضوع الاجتماعي للرغبة لذلك فهي عنده شيء خارج الفرد . ويرى محمد محمد الزلباني أن " القيمة الاجتماعية ، هي كل ما يستثير في مجتمع إنساني ، اهتماماً عاماً ، سواء كانت القيمة متمثلة في موضوع حسي ملموس ، أو في صفة معنوية مستحبة ، ومن شأن القيمة أن تسد حاجة اجتماعية حيوية أو ترضي اتجاهات نفسية عامة في عدد من الأفراد "[2]

---

[1] س . بوكله : دروس اجتماعية في تطوير القيم (باريس . كولان . ١٩٢٢م) ص ٢٣٠ .

[2] د. محمد محمد الزلباني ، القيمة الاجتماعية مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٢ – ١٩٧٣ ، ص ١٩ .

فالقيمة إذن تتعلق بالكائن البشري . والكائن يكون كائناً لأنه اجتماعي فلا كينونة فحسب لموجود يعيش بنفسه ولنفسه فقط من درن الآخرين ، ولربما وضحت ذلك قالة هيجل حيث يقول : " أنا كائن من أجل ذاته ، ولست هكذا إلاّ من خلال شخص أخر " [1]

والقيمة تكون في اتفاق مجتمع ما على غرض أو نتيجة ما يتحقق عن طريقها الخير لذلك المجتمع وتتخذ القيمة صفة الثبات الذي قد يكون جزئياً وقد تكون صفة الثبات تامة .

وتحدد قالة هيجل خصائص كينونة الكائن ، فهو يعمل وينشط في حياته على مستويين :

- المستوى الأول : نفعي ، يخص ذاته مع نفسه
- المستوى الثاني : قيمي ، يخص ذاته مع الآخرين .

ولذلك كانت جملة " كائن من أجل " وفيها تحديد للغرض .. الهدف من الكينونة . في حين حدد (أسلوب القصر) في قوله : " إلاّ من خلال " طريقة تحقيق الكينونة . وكان أول عبارته مشروطاً بتحقيق آخرها . فلكي يصبح الكائن كائناً لا طريق أمامه سوى إقامة علاقة اجتماعية بينه وبين الآخرين ، فهل يعمل على إقامة مجتمعه لكي يصبح هو ذاته كائناً . عن طريق تفاعله الإيجابي مع آخرين يتشكل مجتمعه . ونتيجة لهذا التفاعل تتشكل في ذلك المجتمع قيم جديدة منها الحميد ومنها الفاسد . وينقسم المجتمع تبعاً لذلك بين اتجاهين أحدهما مؤيد لتلك القيم والآخر رافض لها. على أن تأييد قيمة ما باستحسانها أو باستهجانها لا يأخذ شكل الثبات تبعاً لتغير المواقع الاجتماعية للأشخاص ، من هنا ينشأ صراع فكري ، يكتب النصر فيه للقيم التي تساندها الطبقات السائدة اقتصادياً ومن ثم سياسياً ، وهي تتغير تبعاً لتغير مصالح القوى صاحبة المصلحة في ذلك التغيير والتي يتحقق لها شرطا التغير الاجتماعي (الشرط الذاتي – الشرط الموضوعي) وهذا ما يراه الزلباني إذ يقول : " إن الاتجاهات النفسية والقيم الاجتماعية تتكون نتيجة للخبرات الشخصية هي ما يحدث لإنسان في موقف مضافاً إلى ذلك ما يستثيره الحادث في نفسه من استجابات ، ومن ردود أفعال . والشيء المهم في التجربة الشخصية هو المعنى الذي يصبغه الإنسان عليها ونوع رد الفعل . " [2]

---

[1] مالرو ، نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة ، ترجمة د. يحيى هويدي ، د. أنور عبد العزيز (القاهرة . دار المعرفة ، د١٩٧٥م) ص ١٠٢ .

[2] الزلباني ، نفسه ، ص ص ٦٨ – ٦٩ .

ولقد توسع العلماء في تعريف القيمة ونجد أنه من الضروري الوقوف عند أهم التعريفات حول (القيمة) :

تعريف يونج *Young* : ما هي إلاّ عملية تقدير ذاتي يقوم به الإنسان لإشباع رغباته.

تعريف جرهام سيمنار : بواعث أساسية تدفع الإنسان إلى السلوك الجمعي حسب تقسمات غريزته .

تعريف أرنولد روس *A . Rose* : [1] نوع من الاختيار له صفة الوجوب .

تعريف بارسونز *Parsons* : مكونات أو عناصر الفعل أو المجموعات أو الاتجاهات الثلاث الآتية :

الاتجاه الأول : تتمثل في الأنساق الثقافية التي تشتمل على أنساق الأفكار *Systems* of Ideas وأنساق الرموز التعبيرية *Expressive Symboles* وأنساق الاتجاهات القيمية *Value orientation* .

الاتجاه الثاني : ويتمثل في اتجاهات قيمية إمّا أن تكون معرفية *Cognitive* أو استحسانية *Appreciative* أو أخلاقية *Moral* .

الاتجاه الثالث : وتتمثل فيما هو أدائي وفيما هو تعبيري . [2]

تعريف جلين فيرنون *G. Vernon* [3] : الدين قيمة أو ثقافة بهذه الخاصية هي إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها فهي مستمدة وتنتقل من جيل إلى جيل ليس عن طريق الوراثة البيولوجية وإنما نتيجة الاكتساب وهي تراكمية في خاصية من خواصها أي أنها تمتد عبر الماضي من التراث إلى الحاضر ، كما أنها متغيرة وليست جامدة أو ساكنة وهو يخلص إلى أن القيم الاجتماعية هي جوهر الثقافة وأن الثقافة تتصل بالقيم أي ثمة علاقة متبادلة بينها .

أمّا نظمي : فيفرق بين القيم والمعايير : (هناك تأثير قوي للمعايير والقيم والمعايير إرشادات وتوجيهات ومحظورات للممارسات المعيارية ، بينما تعبر القيم عن التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها .) والقيم عنده تدعم المعايير .

---

[1] A. Rose, sociology and The Study of values vol, 1. 1956, p, .p 1 – 7.

[2] *Parsons, The Social System, London, Tuvistoch publication,p.12*

[3] *G.Vernon, sociology of religion, Mcgraw Vill book, NewYork 1962, p.p 21 – 22.*

وهو يخص القيم الجمالية بتسع صفات لا أرى أنها تنطبق عليها إنما تنصبق على القيم الاجتماعية ب إجمالها ومنها وصفه الأول والثاني حيث يرى أن القيمة الجمالية تتصف بأنها :

١ – أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها فهي كموجه للتعبير الفني .

٢– تتصف بالتلقائية فهي ليست من أتباع فرد ما ولكنها تجد صداها لدى الجماعة أو المدرسة الفنية وما تقرره من قيم وقواعد [1]

في التعليق النقدي :

يخلط المفهوم السابق [*] هنا بين الاتجاه الفني والأسلوب الفني أو الشكل الفني ككل وبين القيمة . فالقيمة الجمالية عنده إذاً هي العمل الفني كله من حيث الشكل (الشكل الفني للعمل الإبداعي) ولو كان هذا صحيحاً لكان مسلك جونريل وريجان مع والدهما الملك لير في مسرحية شكسبير والعقوق الذي مارسته كلا منهما مع والدهما يعد قيمة جمالية من حيث الموضوع بل يتساوى مع وفاء أختهما الصغرى (كورديليا) التي حرمها لير من الميراث حين قسم مملكته على حياته بين أختيها ويعد حوار " جونوريل " أو " ريجان " في منافقة لير " قيمة جمالية . فهو منمق ومعسول وفيه تصوير بليغ وسلس ويبدو تلقائياً مع ما فيه من صنعة وتصوير ولاعتبر حوار كورديليا على بساطته وتلقائية جوابها على أبيها " ليس عندي لك إلاّ حب الإبنة لأبيها " [2]
اعتبر تعبيراً غير جميل على صدقه وعلى طبيعة المنطق فيه .

ولاعتبر قرار (كريون) بإعدام إبنة أخته (أنتيجوني) لرفضها قراره السابق بعدم دفن جثة أحد أخويها المتقاتلين الصريعين كل بسيف الآخر قيمة جمالية . مثلها مثل سلوك (أنتيجوني) وهي تنزل جثة شقيقها (اتيوكليس) المعلقة على شجرة في العراء بأمر خالها الحاكم (كريون) ثم تلقي فقط بحفنة من التراب على تلك الجثة

والحق أن فعل (كريون) يمثل قيمة سياسية (موضوعية) من جهة نظر الحاكم المتسلط (الديكتاتور) وفعل (أنتيجوني) يشكل قيمة دينية من جهة نظر البشر جميعاً فهي قيمة كونية لأن

---

[1] د. عزيز نظمي ، القيم الجمالية . القاهرة . دار المعارف بمصر . ١٩٨٤م . ص ٥٣

[*] د. عزيز نظمي ، نفسه

[2] شكسبير . الملك لير ، ت: د. فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات عالمية . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للكتاب

دفن جثة ميت لا يختلف حولها اثنان بل أن الحيوان أو الطير يتفق عليها كل جنس منهما فهل نطلق على قيمة سياسية أو على قيمة دينية أنها قيمة جميلة ؟!

إن سلوك كريون فيه الخير والنفع من جهة نظره للدولة لأن خروج أحد أفراد الأسرة على قيم الحكم ونظمه هو ضد هذه الأسرة الحاكمة وضد استتباب النظام والأمن في الدولة وفيه حض لغيره من عامة الناس على النظام وعلى الدولة . ففعل اتيوكليس فيه ضرر للدولة ونظامها ومعاقبة جثته فيه ردع للغير حتى لا يخرج على نظام الحكم والحاكم أي فيه إيقاف لامتداد الضرر العام ومن ثم فيه نفع للدولة إذ يستتب الأمن والنظام ، وتلك قيمة قدرها " كريون " وحده بوصفه الحاكم المطلق في حين رفضها الكورس ورفضها ولده هيمون ورفضتها (اسميني) أخت (أنتيجوني) ورفضها الكاهن الأكبر تيريزياس . في حين أننا لم نجد أحداً قد رفض فعل أنتيجوني إذ تدفن أخاها بوضع حفنة تراب على جثته بعد إنزاله من فوق الشجرة أي مجرد إقامة شعيرة الدفن (من التراب وإلى التراب)

ولقد ارتبط التعريف ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة لذلك فإن المفهوم قد تباين ما بين علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة .

القيمة عند هارتمان (نيكولاي) : ما هي إلاّ إطارات للتجربة الإنسانية وللأشياء الموجودة .

القيمة عند سارتر : غاية وجودية .

القيمة عند جون ديوي : لا توجد بمعزل فهي همزة الوصل بين الواقعي والممكن .

القيمة عند كير كيجورد : قيمة الدين فوق الأخلاق والجمال

القيمة عند ماكتري : القيمة مبدأ تفسيري وليست مفهوماً أو تصوراً فلسفياً .

القيمة عند السوسيولوجيين : هي حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي تعمل على احترام أو توفير الأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعي وشتى مجالات الثقافة الاجتماعية .

القيمة عند جوليوس جولد *Julius Gauld* : [1] إن مفهوم القيم يشير إلى المقننات الثقافية المشتركة في تقدير اللياقة المعنوية والجمالية والإدراكية لأهداف الاتجاهات .

فرانز ادلر *F. Adler* : يقسم المفهوم إلى أربعة أقسام :

---

[1] J. Gauld, Dictionary of The Social Sciences, p.44.

فالقيم إما أنها مفردات مطلقة وأفكار مثالية . وإما أنها ترتبط بالأعراض والغايات والأهداف . وإما أنها ترجمة للأفعال والسلوك ، وإما أنها مقومات وعناصر أساسية في عملية التطبيع والتكيف الاجتماعي . [1]

أما التعريف النفسي للقيم : فهو الحاجة النفسية أو الدافع الغريزي لإيجاد التوازن النفسي والطمأنينة. [2]

بارسيني (المدرسة السلوكية) : هي أشياء سلوكية وليست وراثية أو بيئية ، كما أنها نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفي مؤكد لنمط خاص من السلوك الإنساني .

وليام توماس : [3] يعرف القيمة الاجتماعية بأنها :

" أي معنى ينطوي على مضمون واقعي تقبله جماعة معينة ، كما أن لها معنى محدداً بحيث تصبح القيم أكثر نشاطاً " .

ويعرف الاتجاه بأنه :

" عملية الوعي الفردي التي تحدد النشاط الواقعي للفرد في المجتمع " :

إذاً فالقيمة : هي الصبغة الجماعية في المجتمع

الاتجاه : هو الصبغة الفردية في المجتمع .

ينقسم البعض القيم إلى قيم عابرة أي وقتية مرتبطة بالذوق العام لفترة زمنية معينة (عارضة متغيرة حسب مزاج الناس) وإلى قيم دائمة ترتبط بالعرف وبالتقاليد كما أن لها صفة الإلزام والقداسة لأنها تمس الدين أو الأخلاق .

وهذا التطور في القيم يخضع لمؤثرات وعوامل مختلفة مادية ومعنوية .

تعريف بول فيرفي *P. Furfey* : الأشياء المرغوب فيها ويتمثل فيها الخير

تعريف ماري أوجستا *M. Augusta* : مفهومات اجتماعية تشير إلى الحس .

تعريف بيرم سوركين *P. Sorkin* : القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني *Meanings* فلكل معيار أخلاقي أو فني أو شبيه بذلك معنى أو مدلول .

---

[1] F. Adler, the Conception of Value in Sociology Vol: 62, 30. 1956

[2] *Ency, Religion & Ethics vol: XII, New York, p. 534.*

[3] *William Thomas, Social Behavior & Personality, 1959.p.1*

تعريف دور كايم للقيمة : ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان فالدين والقانون والفن ظواهر فرعية للقيم . ويتوسع العوا في تعريف القيم فيعطيها مفهوماً يشمل الثقافة كلها حيث يقول :

" ترتبط القيم بأساليب السلوك والعادات التي يتبعها الأفراد ، أو تفرضها الجماعات ، وهي جملة أنماط التصرف في مختلف شؤون الحياة والفكر . من تغذية ودفء وسكن إلى عقائد ومعاملات وعلاقات أسرية ومهنية واقتصادية وفنية وإنسانية .. ومن خلال ذلك كله تنساب تعاليم قيمية يعتنقها صاحبها بعفوية أو استجابة لما يفرضه المجتمع وتقتضيه التقاليد ، بل لما تغرسه البيئة في نفوس النشء منذ نعومة أظافرهم، فتنتقل إليهم أوامر ونواه مؤيدة لدروب المكافأة والثواب لدى الطاعة ودروب الجزاء والعقاب لدى المخالفة " [1]

فالقيم هي : الأشياء المرغوب فيها في نطاق مفاهيم علم الجمال وهي تتنوع فمنها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ويدرك عن طريق العقل ومنها الكوني كالخير والعدل والحب والسلام ومنها الشكلي المتصل بجمال الصورة وفق عناصر فيها تناسب وتوازن ووحدة مع تناقص في الشكل مع توافق في العناصر الممتزجة معاً في الصورة بحيث تمنح المتعة والإقناع لمستقبلها وتلك هي القيمة الجمالية التي تدرك عن طريق المشاعر .

مناهج قياس القيم :

تتباين المناهج فمنها التحليلي والوضعي والدوجماتي (المنهجي) والتكاملي والنقدي والمعياري والإحصائي والوصفي والتأملي والتجريبي .

١. الوصفيون : يقتصرون على الوصف والتفسير دون الحكم في الأشياء على ضوء المؤثرات البيئية وعامل الزمان وعامل المكان .
٢. المعياريون : يقيسون الجمال وفق قيم ثلاثة هي الحق والخير والجمال .
٣. النقديون : يتبعون منهج أفلاطون في قياس الجمال على مثال أي يقيس بالجمال المحسوس على مثال من وضعه أو مثل أعلى سابق على التجربة المثالية المقيسة .
٤. الإحصائيون : قياس دلالة الأرقام وتفسيرها والعلاقات بين المتغيرات والثوابت المتعلقة بالظواهر الجمالية ومشكلات علم الجمال اعتماداً على عينة مناسبة للبحث .

---

[1] د. العوا ، م ، ن ، ص ص ٩ - ١٠ .

د. المنهج التأملي (الاستنباطي) : يعتمد على نظرية القدرات أو الملكات العقلية أو الانفعالات التي بنيت أساساً على التصورات والتأملات العقلانية التي لم تخضع للبرهنة أو التحقيق التجريبي .

٦. التجريبيون : يعتمدون على إيجاد معمل جمالي ووضع اختبارات قياسية لموضوعات الجمال بديلاً عن التأمل .

تصنيف سبراجر للقيم :

١. **القيم النظرية أو المعرفية** : تهدف إلى البحث عن الحقيقة المجردة .
٢. **القيم الاقتصادية** : تهدف إلى البحث عن المنفعة والربح العملي .
٣. **القيم السياسية** : تهدف إلى بحث عن القوة والتقدم والتغير .
٤. **القيم الاجتماعية** : وتهدف إلى تماسك العلاقات والمشاركة بين الأفراد .
٥. **القيم الأخلاقية** : تهدف إلى تحقيق الغايات الفاضلة والخير من السلوك الأخلاقي
٦. **القيم الدينية** : وتهدف إلى مثاليات مقدسة بين المجتمع الإنساني .
٧. **القيم الجمالية** : وتهدف إلى الانسجام والتناسق والجمال في العمل الفني .

الخصائص الاجتماعية للقيم : يحددها الزلباني بتسع خصائص وذلك على النحو الآتي :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس .
- تستثير اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بحاجات حيوية أو اجتماعية .
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها .
- تتصف بالثبات النسبي – أي المحافظة – .
- تعمل نظم المجتمع ومنظماته على حفظها .
- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية .
- لها أهداف خلقية .
- تتميز القيم بمساندة بعضها بعضاً .[1]

---

[1] الزلباني ، م ، ن ، ص ٢٠ .

الخلاصة :

نخلص مما تقدم إلى أن القيم نوعان :

- القيم الموضوعية .
- القيم الشكلية .

أولاً : القيم الموضوعية :

وتنقسم بدورها إلى أقسام : منها الكوني ومنها الإنساني ومنها الاجتماعي .

١- القيم الكونية : وهي تلك الأعراف التي تلقنها لنا الأجيال جيلاً بعد جيل مثل : الخلق – التكوين – العبادة – الإيمان – الكفر – العدل – الثواب – العقاب – البعث – الجنة – النار – الإلحاد .وكلها مفاهيم دينية أو متصلة بالدين أو الاعتقاد . إنها قيم تتعلق بالعقيدة الدينية التي نتجت في البداية عن عجز الإنسان عن فهم ظواهر طبيعية وجهله بمسببات الوجود والعدم .

٢- القيم الإنسانية : وهي نتاج ممارسات بشرية وجدت بالإنسان ونتجت عن علاقات اجتماعية متباينة واتخذت صفة الثبات من حيث المفهوم على الرغم من تغير الزمان والمكان والناس والمجتمعات ، حيث استحالت إلى التجريد والرمز . وهي مثل : الحب – الكره – الحروب – السلم – الغضب – الحلم – الظلم – العدل النسبي – القلق – الأمل .

وهي نتاج مشاعر بشرية ونتاج خبرات شعورية رسخت من عصر إلى عصر تال عليه منذ القدم وإلى العدم .

٣- القيم الاجتماعية : وهي تلك النتائج الفعّالة والمؤثرة التي يحدثها الناس في مجتمع ما في فترة زمنية ما وفي مكان ما من أي بلد أو قطر فالعرب مثلاً لهم قيمهم التي تختلف عن قيم الهنود وتختلف عن قيم الأسيويين من الفلبينيين أو اليابانيين وللأوروبيين قيمهم الخاصة التي تختلف عن قيم المسلمين وهكذا ..

إذاً فالقيم الاجتماعية تختص بقوم دون قوم آخرين ، وبمجتمع دون آخر ، وهي ذات تأثير على الغالبية في المجتمع الذي أفرزها ، وهي متغيرة بتغير المصالح العليا وغالباً ما تكون مكتسبة وناتجة عن ممارسات ذات تأثير اقتصادي وسياسي أو اقتصادي وعقيدي . مثل العادات والتقاليد والطقوس الشعبية . كل هذه القيم على تنوعها تشكل الأساس الموضوعي في الأعمال المسرحية .

ثانياً : القيم الجمالية :

رتنهر في تلازم المتناقضات في الصورة التعبيرية وهي من خواص الأسلوب الفني وعناصره في الشكل حين يتحقق التناسب في تلك العناصر المتناقضة . وهي نظام تشكيل مادة المسرحية وعناصرها المختلفة للامتاع كوسيلة لتحقيق الإقناع بالفكر والمواقف المختارة لما لها من طبيعة صراعية وأحداث وشخصيات وحوار وصياغة فنية ، بحيث تؤثر بوساطة التعبير الدرامي الممتع الذي يتغلف به الإقناع بالقيم الموضوعية .على ما تقدم فالقيمة الجمالية هي وسيلة الفن والفن المسرحي في الإقناع بالقيم الموضوعية .

" والقيمة الجمالية التي تعتبر جزءاً أساسياً من المسرحية لا يمكن أن تبقى بمعزل . إنما تتولد عن قيمة عقلية أو عاطفية وتقويها في نفس الوقت "

" ومن عناصر التعبير الفنية المستخدمة في أحداث القيم الجمالية ، الوضوح ، والتأكيد في العلاقة والرمزية ، والتكرار ، والاستجابة ، وإثارة العاطفة عن طريق الذاكرة .. أما العنصران الباقيان وهما الانتقاء والتنسيق ، فيمكن اعتبارهما من العناصر البحتة والواقع أنهما يتعلقان بالقيم العقلية أيضاً "[1]

" تضاف إلى الإخراج أحياناً بعض القيم الجمالية التي لا صلة لها بالقيم العقلية أو القيم العاطفية . كغاية في حد ذاتها وهذا لا يضر بالمسرحيات الهزلية أو التافهة .

---

[1] هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، د.ت ، ص ١١٣ .

الفصل الثالث
الصورة الجمالية بين النص والعر

الصورة الجمالية
تطبيقات (١)

مصدر النبية الجمالية في الصورة الشعرية .

إذا قلنا إن تكوين الصورة الجمالية هو نتاج إجتماع عنصرين نقيضين كالحركة والسكون أو الكتلة والفراغ ، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد ، فإن ذلك الإقرار يلزمه التأصيل حتى تكون له مصداقية . ولما كان هذا الرأي قد انطلق من عمومية فوجب إثباته انطلاقاً من التحليل الجزئي لإبداع ما . ولذلك نقف عند بعض أبيات من قصيدة لشاعر عربي قديم هو (الصمة بن عبد الله القشيري) حيث يقول :

أقول لصاحبي والعيس تهوي   بنا بين المنيفة فالضمـــــار

تمتع من شميم عرار نـــجـــد   فما بعد العشية من عـــرار

ألاّ يا حبذا نفحات نجـــــد   وريّا روضة بعد القطـــــار

وأهلك إذ يحل الحيّ نجـــداً   وأنت على زمانك غير زاري

شهور ينقضين وما شعرنـــا   بأنصـــاف لهن ، ولا ســـرار

تحرير الصورة الجمالية :

لو اتخذنا من عنصري الحركة والسكون ركيزة لتكوين الصورة الجمالية فإن تحرير حركة الصورة الصوتية وسكونها ، والتأثير الجمالي لاجتماعها في وحدة الصورة الشعرية ينتجان الصورة الجمالية .

الحركة في الصورة الصوتية :

١- تتمثل في إعلان القائل الشاعر لصاحبه ، بلفظة " أقول " وهي فعل تمهيدي يؤدي إلى موضوع القول

٢- تتمثل في موضوع القول : (التمتع) بشميم زهرة من نبت منطقة نجد(زهره العرار) .

جماليات الصورة الحركية :

وتتمثل في قوله " والعيس تهوي " و " يحل الحي " ففي حركة الركائب وهي تحمل (الشـــاعر) وتحمل (صاحبـــه) السامع في اتجاه المكان الذي يقع بين منطقتي (المنيفة) و (الضمّار) تكمن الحركة وفي حلول الأهل منطقة (نجد) تكمن الحركة .

وإذا كانت الصورة الجمالية تتكون من عنصرين نقيضين يجمعها تكوين فني ما وتبيّنا منهما عنصراً وهو عنصر (الحركة) فوجب تحري العنصر النقيض له في ذلك التكوين الذي ضمهما .

إن في الصورة توحداً في الفعل مع تنوع الفاعل أو اختلاف الفاعلين .

الفاعل في الصورة :

١- صاحبان : صاحب المشورة والمنفذ لها (راكباً العيس)

٢- ناقتان : حاملتا الصاحبين .

فالفاعلون : بشريان وحيوانان .. وبينهما اختلاف في النوع .

والفعل متوحد مع تدرج : (فعل ظاهر من خلال حركة العيس وهي تهوي)

(فعل ساكن من خلال حركة الراكبين على ظهري الناقتين)

فالاختلاف قائم في الحركة بين العيس وراكبها . والعيس في حركة ، والركاب في حركة أيضاً ولكنها حركة ساكنة .

دور الروابط في صنع الصورة الجمالية : وهي الحروف والأساليب :

أسلوب الشرط ، النداء ، العطف ، النفي ، الإثبات ، أسلوب التفضيل ، الطلب . فأسلوب الشرط وجوابه المقترن بالفاء واجتماعه مع أسلوب الطلب وأسلوب النفي في قوله :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشيّة من عرار "

يحقق تعليل الطلب : (هدف الطلب) فالتمتع من الشميم لظهور العرار الصفراء ورائحتها الزكية هو الحرمان من التمتع مستقبلاً حيث سيكون الرحيل عن المنطقة نفسها . وفي ذلك خصوصية المكان فظهور العرار ذات الرائحة الزكية ليست في مكان غير مكان تواجد المخاطب والطالب وأسلوب الشرط المقترن جوابه بالفاء هنا يصنع تعليل طلب الطالب . ويفيد أسلوب النفي قصر وجود حالة التمتع بهذا النوع من الزهور على ذلك المكان على وجه الخصوص . ويفيد الأسلوب الطلبي في قوله (تمتع) الاستزادة واستشعار الفقد وشدة الانتماء إلى المكان .

وتصنع كل هذه المعاني قيمة جمالية إذ تؤدي إلى خلق متعة سمعية لدى المتلقي من خلال تلازم المفردات في نظام الصورة حتى تظهر نتاجاً يتوحد فيه الكلي مع الفردي ليتحولا إلى الخصوصية .

فالتمتع صفة عامة أو كلية تخص كل صاحب حاسة والشم حاسة لدى كل كائن حي، غير أن شميم عرار نجد وإن كان متاحاً لكل من في منطقة نجد في فصل الربيع إلاّ أنه هنا (في الصورة) مقصور على صاحب الطلب وصديقه ، لأنهما راحلان في الصباح وليس أمامهما في نجد إلاّ تلك الليلة . ومن هنا فإن ما هو كلي يتوحد مع ما هو فردي لينتجا معاً صورة خاصة .

التدرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :

إن في تدرج التعليل قيمة توكيدية تستهدف إقناع المخاطب في قيمة الفعل المطلوب منه أدائه . والشاعر في هذه القصيدة يعلل على لسان الطالب أسباب طلبه من صديقه أن يتمتع للمرة الأخيرة من شميم زهرة العرار :

بالرحيل عن موطنهما الذي يترتب عليه الحرمان من نفحات نجد ومن ريّا روض نجد بعد موسم الأمطار حيث تتحول إلى حديقة مزدهرة ، كما يترتب عليه حرمانك من الأهل وقيامك بينهم دون أن تهتم بشؤونك لقيامهم عنك بذلك الأمر وحرمانك من عدم الشعور بانقضاء الوقت لأنك بين عشيرتك وفي حيّك .

إن في هذا التدرج ما يعمق فكرة الحرمان ومن ثم يدفع السامع نحو انجاز الطلب الذي سأله في مطلع الأبيات : " تمتع "

تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة :

إن في اجتماع أساليب متعددة في صورة واحدة ما يدل على التركيب في الصورة فتكرار حرف العطف مع تنوعه ما بين (الواو) و(الفاء)

في البيت الأول :

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمار

وتعدد الأساليب في البيت الثاني ما بين الطلب والشرط والنفي

تمتع من شميم عرار نجـــد فما بعد العشية من عرار

والنداء والعطف وأسلوب التفضيل في البيت الثالث :

ألا يا حبذا نفحات نجــــــد   وريّا روضة بعد القطار

بما فيه من خصوصية وقصر روضة نجد دون غيرها من نفحات وقصر التفضيل لها دون غيرها من المناطق مع أن الروض ونفحاتها نتاج طبيعي يعقب موسم الأمطار في كل الأماكن والربوع التي تصيبها الأمطار الغزيرة المتوالية في موسم واحد .

وأسلوب العطف وأسلوب الشرط في البيت الرابع :

وأهلك إذ يحل الحي نجــــداً   وأنت على زمانك غير زاري

وأسلوب العطف مع أسلوب النفي في البيت الخامس من قصيدة الصمة بن عبد الله القشيري :

شهور ينقضين وما شعرنـــا   بأنصـــاف لـــهن ولا سرار

فهذا التعدد الأسلوبي يصنع نوعاً من التوكيد التعليلي لطلب التمتع (بشميم عرار نجد) وفي التوكيد تكمن القيمة الجمالية .

الصورة الجمالية
(تطبيقات (٢))
قراءة درامية و جمالية في مسرحية
غيلان الدمشقي [١]

يرتبط تيار الوعي بالامتداد الزمني رأسياً وبالامتداد المكاني أفقياً فكلما امتد عمر الإنسان وكثر تنقله المكاني تدفق تيار وعيه . ويرتبط تيار الشعور بالتمدد المكاني رأسياً ، فكلما امتد عمر الإنسان في مكان واحد ، كلما تعمقت جذور شعوره في تربتها . ولقد تباينت في كتابات المسرحيين المصريين من خلال نصوصهم قيم الصراع بين النظرة الزمنية والنظرة المكانية من جهة وبين تيار الوعي وتيار الشعور من ناحية ثانية .

ويمكن تبين تلك الخاصية في كتابات : (ألفريد فرج ومهدي بندق وفوزي فهمي ومحمد أبو العلا السلاموني وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور ويوسف عز الدين عيسى وأنور جعفر وأنس داود ومحفوظ عبد الرحمن والسيد حافظ من مصر وفي كتابات سعد الله ونوس من سوريا وعز الدين المدني من تونس ومحمد العثيم من السعودية) ويمكن تبينها أيضاً في بعض الكتابات في

---

[١] مهدي بندق ، غيلان الدمشقي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠م .

المسرح الأجنبي ؛ الأمر الذي استدعى منّا وقفة بحثية تحليلية لنماذج من تلك الأعمال المسرحية لبعض من هؤلاء الكتّاب في الحدود المتاحة

أولاً : قيم النظرة الزمنية في مسرح مهدي بندق بين تيار الوعي وتيار الشعور

إن ملاحظتي العامة في اتجاه تحديد الكتابات المسرحية التي انبنت على ملامح الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور قد كشفت عن وجود مثل تلك الخاصية في الأعمال التي ترتكز ألى الفكر الوطني أو الفلسفي وإلى كتّاب لكل منهم موقف من الحياة ومن الإنسان ، ربما يكون موقف من السياسات أيضاً ولكنها لصالح الإنسانية بالضرورة ولا شك في أن كتابات الشاعر مهدي بندق المسرحية هي واحدة من تلك الكتابات المعنية أساساً بإبراز طبيعة الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور الاعتبارات متصلة بمعاناته في مجالات الفكر وفي مجالات الفكر السياسي على وجه الخصوص ما بين اتجاهاته اليمينية - الأصولية الدينية - ثم اتجاهاته اليسارية في الفكر وفي الممارسة ، بالإضافة إلى معاناته بوصفه شاعراً وكاتباً مسرحياً وناقداً وبوصفه مواطناً ووطنياً عاش فترات التحولات الاجتماعية في خطوها إلى الأمام وخطواقا إلى الخلف وعانى خلالها معاناة الطبقات الدنيا وتجاوب فكره مع تقدمها وتأمل تراجعها فأصيب بالفزع من مغبة ذلك التراجع أمام الإرادة الصلبة الأجنبية والغربية وخشي على أمته وعلى طبقته فكتب أعماله مصوراً صراع تيار الوعي مع تيار الشعور في ظل حالة الانكسار والانحسار الوطني وحضاً على التمسك بالهوية المصرية العربية وزوداً عن حرية العقل وحرية الإرادة على المستوى الفكري واتصالاً بحرية الفرد والوطن على المستوى السياسي والاقتصادي ، ضماناً لحرية تراب الوطن موارده واقتصاده وقراره النابع من غالبية جماهيره ، فكانت مسرحية (ليلة زفاف إلكترا) [1] ضد الحكم

[1] مهدي بندق ، ليلة زفاف إلكترا ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩م

الفاشستي والنظم الديكتاتورية بكل أشكالها الفردية أو الطبقية في المجتمعات الشمولية أو الرأسمالية . وكانت (ريم على الدم) [1] لكشف طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم . و كانت (السلطانة هند) [2] كشفاً لدور التنظيمات اليهودية السرية التي تستهدف الهدم المنظم لوطننا العربي في كل البلدان من خلال (القنابل) وكانت (غيط العنب ٨٠) [3] كشفاً لألاعيب المستعمرين وحيلهم التآمرية المصطنعة للإيقاع بالبلاد واحتلالها . وكانت (غيلان الدمشقي) [4] تجسيداً لانحراف الحاكم المسلم عن نظم الإسلام في الحكم وتجسيداً لفكرة الصراع بين الجبر والاختيار واستخدام الأمويين لفكرة الجبر الإلهي لنفي حرية المواطن وإرادته ومن ثم تحويل نظام الحكم في دولة الإسلام إلى الغنوصية . وكانت (مقتل هيباشا الجميلة) [5] التي يتناول فيها حادثة الإرهاب الدموي الذي وقع على المفكرة السكندرية والعالمة بمكتبة الإسكندرية البطلمية حيث قتلها رهبان كنيسة الإسكندرية بعد أن جردوها من كامل ملابسها في ميدان عام على مرأى من الجماهير وذبحوها وقطعوا جسدها قطعة فقطعة وألقوا بها في النار لمجرد أنها ظلت على علمانيتها ، فعاشت الحياة المدنية دون أن تفكر في اعتناق الدين المسيحي لحقدهم عليها بسبب التفاف طلاب العلم حولها وتتلمذهم عليها وذياع صيتها بما غطى على صيت الكاهن الأكبر (أنبا الكنيسة المرقسية) [6]

---

[1] ــــــــ ، ريم على الدم ، الإسكندرية ، مطبعة الوادي ، ١٩٨٠ .

[2] ــــــــ ، السلطانة هند ، الإسكندرية ، دار لوران ١٩٨٥م .

[3] ــــــــ ، غيط العنب ٨٠ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢م .

[4] ــــــــ ، غيلان الدمشقي ، نفسه .

[5] ــــــــ ، مقتل هيباشا الجميلة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦م .

[6] انظر : راسل (برتراند) تاريخ الفلسفة الغربية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

قيم النظرة الزمنية بين تيار الوعي وتيار الشعور في مسرحية غيلان الدمشقي

ليس أمام الباحث الجمالي للوصول إلى قيم الإبداع وقيم الفكر فيه سوى التحليل طريقاً من أقصر الطرق ؛ ولسلوك هذا الطريق لابد أن يكون على دراية تامة بمادة الحوار وتشكيله حين يتعرض للنص المسرحي .

حدود المحاورة وحدود الحوار في المشهد الافتتاحي بين المادة والشكل والتعبير

عند الوقوف على مادة الحوار وتشكيله في مسرحية (غيلان الدمشقي أو قدر الله) نجد أن الحوار ينقسم في المشهد الافتتاحي إلى جملتين من حيث مادته :

(أ) " الوليد : قل لي يا .. .. "

(ب) " الحاجب : رهن إشارتكم يا .. .. " [1]

* تعليق أول : وهو من حيث تشكيله ينقسم إلى شكلين : شكل الصياغة اللغوية وشكل الصياغة الدلالية .

١- (أ) سؤال " قل لي يا هذا الحاجب يامن تتطوح في الأركان "

(ب) جواب " رهن إشارتكم يا مولاي "

٢- (أ) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الأولى : " .. يا من تتطوح في الأركان "

وهي صيغة نداء اختيارية إذ يمكن للأمير أن يختار صفة مغايرة لندائه للحاجب .

(ب) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الثانية : " .. .. يا مولاي .. .. " وهي صيغة إجبار ، إذ ليس أمام الحاجب غير هذه الصيغة فهي صيغة النداء الحتمية التي يخاطب بها الأمير .

* تعليق ثان : وهو من حيث التعبير ينقسم إلى قسمين :

(أ) دلالة الوصف الأول : " .. يا من تتطوح في الأركان " ودلالتها الاستهانة والتحقير

(ب) دلالة الوصف الثاني : " .. .. يا مولاي .. " ودلالتها الاستكانة والرضوخ والتوجس . [2]

---

[1] مهدي بندق ، غيلان الدمشقي ، نفسه ، ص ٨ .

[2] م ، ن ، ص ٨ .

إن هذه القسمة الثلاثية في الشكل الاختياري في تعبير الوليد :

(أ) قل لي .. .. "

(ب) .. .. يا هذا الحاجب " إضافة أولى تكشف عن شخصية المخاطب

(ج) " .. .. يا من تتطوح في الأركان " إضافة ثانية تكشف عن نفسية القائل . إن هذه القسمة لا ترقى بالشكل من حدود المحاورة إلى حدود الحوار ما لم يتعمق سؤال الوليد بوصفه الثاني للحاجب ؛ لأنه لو وقف عند قوله . " قل لي .. " لأعطانا تعبيراً يؤدي إلى تواضعه وهو الأمير مع خادم في القصر ، ناهيك عن التعتيم على الشخصية المخاطبة بحيث لا يعرف المتلقي إلى من يوجه الأمير قوله ذلك ، حتى وإن فرق الزي بينهما فإن هذا التفريق هو تفريق بين مستويين بشريين أو اجتماعيين مجردين فالإضافة الأولى في عبارة الوليد تنبع من ضرورتها من أنها تعمل على إلقاء الضوء على الشخصية من الناحية الاجتماعية .

أما الإضافة الثانية : " .. .. .. يا من تتطوح في الأركان " فإنها تعمل على تعميق الإحساس بمدى احتقار الوليد للحاجب ؛ ليس بوصفه حاجباً وليس بوصف الوليد أميراً ، ولكنه احتقار طبقة لطبقة اجتماعية أخرى أعرض في اتساعها وكثافتها .

ونخلص مما تقدم إلى أن المادة اللفظية التي استخدمها الشاعر هنا في تشكيله للعبارة قد تحولت في النسق الحواري – بفضل الإضافة الأولى والثانية – من حوار الوليد – عن حالة المحاورة إلى حالة الحوار إذ أبرزت جوهر ما تريد شخصية الوليد وهي تحقير الغير من دون طبقة الأمراء وخاصة أتباع غيلان الدمشقي داعية الإرجاء [1] [2] [3] [4] في الفكر الإسلامي حيث شغل نفسه كأي مرجيء بقضية رئيسية وحيدة : وهي قضية الإيمان : تعريفه – حدوده باعتبار أن لكل

---

[1] نسبة إلى فرقة المرجئة التي عرفها تاريخ الإسلام ، وهي فرقة انقسمت إلى نوعين تسلحا بقضايا فرعية :

(أ) علاقة الإيمان بالعمل . (ب) موقف الإيمان من وعيد الله للعاصين .

[2] نوع يشكل فرقة كلامية قائمة بذاتها هم مرجئة موزعة في الفرق الكلامية المتعددة .

[3] نوع " نسب إلى الإرجاء من القدرية : صالح بن عمر ومحمد بن شبيب وأبو شمر وغيلان " راجع : الأشعري ، المقالات ١٩٩/١ ، ١ / ٢٠٩ ، والبغدادي ، الفرق بين الفرق ، ٢٠٥ ، الشهرستاني ، الملل والنحل ١٢٥/١ – ١٢٩ ، النوبختي ، فرق الشيعة ص ص ٦ – ٨

[4] راجع : الرازي ، اعتقادات فرق المسلمين والمشركين ، ص ٧٠ ، والبغدادي ، نفسه ، ص ٢٠٣ ، والاسفراييني ، التبصير في الدين ، ص ٦٠ ، وابن الجوزي ، تلبيس ابليس .

فرقة دينية مذهباً فكرياً أو دينياً ولكل مذهب قضية رئيسية يشغل نفسه بها ، فقد شغل غيلان الدمشقي بقضية الإيمان باعتباراته القدرية الجبرية ، ولأن القضية لا تقف عزلاء ، بل تتذرع بالعديد من القضايا الفرعية ، لذلك تسلحت قضية الإيمان عند المرجئة - وغيلان منهم - بر الذين :

١- علاقة الإيمان بالعمل ٢- موقف الإيمان من وعيد الله للعاصين .

فلقد كان المرجئة جميعاً لا يعتبرون العمل جزءاً أساسياً من حقيقة الإيمان ، باستثناء بعضهم ممن كانوا يقضون " على العمل بعدم الاعتبار ، وهؤلاء من يستحقون - فيما يبدو - اسم المرجئة الحقيقية "[1] وتعد مكانة غيلان الدمشقي في فرق المرجئة جزءاً من (الثورية) وهي فرق المرجئة المتفرقة في الفرق المنسوبة (لسفيان الثوري) وهو من أهل الحديث . غير أن هناك من ينسب انتماءه إلى (الثورية) إلى تحوله إلى الثورية بمعنى طلبه للتغيير الاجتماعي الجذري أو طلبه للتغير الاجتماعي الجزئي .

فإذا كنت بما قدمت قد وقفت وقفة الناقد الجمالي الواجد الواصف المستخلص للقيمة عبر التحليل ووقفت وقفة الباحث المحلل الواجد الواصف عبر التأصيل فإني أقف الآن أمام مهمة الممثل : في حالتي الجبر (عند الحاجب) والاختيار (عند الأمير) .

مع أن الحاجب من أصحاب الدعوة بأن الإنسان حر مريد والأمير من أصحاب عدمية الإرادة عند الإنسان .

مهمة الممثل لدور الحاجب :

تتركز مهمته في إبراز الحالة الشعورية عند الحاجب على اعتبار أن عبارة الوليد فيها إثارة تستوجب رد فعل مساوٍ لها تحقيقاً لطبيعة الموقف الدرامي غير أن حالة الجبر الاجتماعي في القصر وفي الدولة تلك التي تعيشها شخصية الحاجب تكبت طاقة رد الفعل وتمنعها عن الظهور فهو وإن كان يرى مثل غيلان أن الإنسان حر مريد إلاّ أنه هنا مجبر . ولئن كان رد الفعل هنا غير ظاهر في الصياغة النصية مما يشكل إبراز حالة القهر الجبري الذي يقع على شخصية الحاجب القدرية التي تنتسب أيضاً إلى مبادئ المرجئة [2] فإن النص المسرحي بطبيعته يعد تعبيراً فنياً غير مكتمل لأن

---

[1] م ، ن .

[2] راجع توصيف المؤلف لشخصيات المسرحية ، نفسها ، ص ٥ .

اكتماله يتحقق بالأداء الحاضر (العرض المسرحي نفسه في وجود الجمهور) على أن هذا الاكتمال لا يؤدي إلى إبراز صفات أو طبيعة خارج حدود الحدث .

ولأن الشخصيتين غير متكافئتين في العلاقة الاجتماعية (هذا أمير وذاك حاجب) لهذا يتركز رد فعل الحاجب على تعبيرات وجهه وخلجات صوته ، خاصة وأنه قد فهم ما يرمي إليه الأمير من الإثارة الطبقية من ناحية و الإعتقادية من ناحية أكثر خصوصية إذ أن كل منهما يعتقد بعكس ما يعتقد به الآخر مع أن الوليد ممن يرسخون مبادئ الجبر الإلهي لأغراض سياسية إلاّ أن ذلك مجرد شعار سياسي يمكن الحكام الأمويين من إحكام سيطرتهم على مقادير الأمة ويمكنهم من تكبيلها وتكميمها !!

مهمة الممثل لدور (الوليد) :

وتتركز مهمته في إبراز قصدية الشخصية إلى استفزاز الحاجب وهي قصدية تبرز ببرود الأداء ، وحدته صوتاً ؛ مع اقتصاده إشارة أو تعبيراً بالإشارة ، كما تبرز حرارة الانفعال والحرقانية النفسية التي تدفعها حالة السكر من تأثير الخمر ، فهو حاضر غائب أو حاضر مغيّب ، فوعيه الوجاهي حاضر وإن تخدّر جسماً ، فهو متحرر من التعبير عن وعيه تحرراً تاماً لأنه يواجه ممثل الطبقة الأقل والأدنى ، لكنه في الوقت نفسه مقيد جسماً تقييداً اختيارياً أيضاً وهو تقييد جزئي – مؤقت – لأنه مخمور .

وإذا كان شكل صياغة الحوار في المشهد الافتتاحي قد قام على أسلوب السؤال والجواب (الوليد يسأل والحاجب يجيب) مما يحيل مظهر الحوار إلى محاورة ، إلاّ أن هذا الأسلوب يجعل المتلقي في حالة يقظة حتى يتابع أطراف الموضوع ويلم بما يحوكه وعي الأمير المخمور لوعي الحاجب اليقظان ، على الرغم من برود أعصاب كل منهما في مواجهة الآخر انطلاقاً من فهم كل منهما للآخر فهماً دقيقاً وواعياً :

" الوليد : هل يرضيك البرد القارس هذا ؟

الحاجب : (مندهشاً) سامحني يا مولاي فإني لا أفهم قولك " [1]

سؤال مباشر وإن كان داعياً إلى توجس الحاجب بشكل أكثر تركيزاً عمّا قبل لأن هذه المباشرة تناسب خطاب صديق لصديقه ولا تناسب تابع لأمير لذلك جاءت إجابة الحاجب باردة أيضاً لتحمل خصوصية الطابع الإنساني في موقف كموقفه هذا .

---

[1] نفسه ، ص ص ٩ – ١٠ .

ومن المفيد هنا ملاحظة تمتع كل من الشخصيتين بالوعي ، فالوليد يعي ما يفعل تمام الوعي - على الرغم من حالة السكر التي هو عليها - والحاجب يعي أن الوليد إنما يستفزه - هذا من ناحية - ومن جهة أخرى فإن وظيفة الحجابة في دار الخلافة لا يتولاها من ليس بحذر ، والحذر من مظاهر الوعي ؛ وصورته هنا توحي بالتباله :

" الحاجب : (مندهشا) سامحني يا مولاي فإني لا أفهم قولك "

بينما توحي كلمات الوليد بدمويته وهي كلمات لا تصدر سوى عن مثل هذه الشخصية الهجومية المستفزة بناءً وقصداً :

" الوليد : يعني .. هل يعجبك ويسعد قلبك ؟

أن يثقبنا هذا البرد الملعون

أو .. أو يغرس فينا ..

لا لا .. يغرس هذي لا تعطيني المعنى المطلوب

آه .. أعني يغرز - بالزين -

في أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص في الحائط

هه ؟! هه ؟! "[1]

إن تلاعبه بالألفاظ وتخيره لما يناسب دمويته منها يعكس عدم إيمان الشخصية بالجبر الإلهي ، ويكشف عن حريته التامة في الفعل وفي القول ويعكس مزاجيته .

توازن الفعل : في جهاز الإدراك وجهاز الحس بين الشخصية الرئيسية والشخصية المضادة لها في المشهد المسرحي .

لجهاز الإدراك الحسي عند الإنسان (قدرة على أن يستقبل في داخله الأشكال الحسية من دون المادة)[2] . في المسرح الشعري ، يجب أن يتوازن إدراك الشخصية المسرحية مع حسها حتى لا يشعر المتلقي للصورة الشعرية المسرحية بطغيان الموسيقا على مشاعر الشخصية وإدراكها التراجيدي[*] - والإدراك هنا متوازن مع الشعور لدى كل من الشخصيتين ، فاختيار اللفظ

---

[1] نفسه ، ص ١٠ .

[2] شرينجتون ، انظر : روبرت .م . آجروس وجورج . ن . ستانسيو ، العلم في منظوره الجديد ، عالم المعرفة ١٣٤ جمادى الآخرة ١٤٠٦هـ / فبراير / شباط ١٩٨٩م ، ص ١٢٤ .

[*] باعتبار أن الشعر أقرب إلى التراجيديا منه إلى الكوميديا كإطار عام .

(مادة التشكيل اللغوي) لدى كل منهما ينتقي بعناية ليوظف توظيفاً يحقق جوهر ما تقصده كل منهما ، وما تريد إيصاله للطرف الآخر من معنى وتأثير :

" يثقبنا – يغرس – يغرز – أعظمنا – المسمار – الغائص – الحائط "

الوليد يقف أمام إرادة صلبة تتمثل في الحاجب لأنه صاحب مبدأ واختراقه صعب المنال ولا سبيل إلاّ التلويح بالعنف والإرهاب ؛ لذلك كان انتقاؤه لتلك الألفاظ وذلك التركيب أو الاستخدام أسلوباً يؤدي ذلك المعنى (التهديد والتلويح بالعنف – إلى جانب ما ينم عنه من كشف للشخصية) وهو يتوازن على مستوى الإدراك بين الحدة والتلطيف كأسلوب مرحلي في سبيل تحقيق هدفه الرئيسي :

" الوليد : في أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص في الحائط

هه ؟! هه ؟! "

فهذا التساؤل الصوتي يصنع توازناً مدركاً لالتقاط الأنفاس ، فهو هنا يلعب مع الخصم لعبة القط والفأر ، وهي لعبة التمكن ؛ فهو القوي بحكم موقعه الطبقي . هذا على المستوى الدرامي والنفسي ، ولكن على المستوى الأسلوبي ، وهو ما يختص بحرفية الكتابة الدرامية ، فإن توظيف الشاعر هنا للفظة : " هه ؟! " مكررة كان من أجل إعادة جريان الحدث بعد انقطاعه بجدلية اختيار ما يدل من ألفاظ على مزاجية الشخصية. وفي ذلك تكمن القيمة الأسلوبية ودورها الدرامي والجمالي حيث استطاع الشاعر أن ينتفع بعنصر التخلص الدرامي [**] كوسيلة فنية للعودة إلى مجرى الحدث.

خصوصية القاموس اللفظي ودرامية التعبير لدى الشخصية :

إذا كان الحشو آفة من آفات فن الشعر وكان الاستطراد آفة النثر ، وكان التكثيف خاصية في الشعر وفي الكتابة الدرامية معاً ؛ فإن حرف " الزين " الذي استخدمه الوليد في قوله " آه .. أعني يغرز – بالزين – " لا " يعد نوعاً من الحشو ، ذلك أنها من لوازم التعبير عن الحالة الخاصة للشخصية ، فهو يستخدمها كنوع من الفذلكة المناسبة لشخصيته من ناحية ، إلى جانب أنها تعكس رغبته في ملاعبة الحاجب وإثارته حتى يفقد اتزانه ، وهي من ناحية ثالثة تعكس الطبيعة غير المتوازنة في شخصيته ، وتعطينا في ناحية رابعة خصوصية قاموسه اللفظي .. مثلها مثل " تثقبنا " حيث تعطينا لفظة " تثقبنا " دلالة مبكرة للبعد النفسي للشخصية ، حيث يرفض لفظة تغرس " لأن في الغرس نماء وحياة وفي الثقب إيحاء بالخراب والتلف .

[**] سوف نتوقف عند فن التخلص الدرامي فيما بعد كواحد من عناصر صنع القيمة الدرامية والقيمة الجمالية أيضاً .

كما تكشف هذه (الماهية) عن خبثه وسطحيته

هاتان الشخصيتان يتعاملان مع بعضهما البعض بذكاء وحذر ، فالوليد يغرس بذرة الصراع والحاجب ينتزعها ، هذا يحاول نزع فتيل الصراع وذلك يثبته في موضعه قبل انفجار الموقف ، أو هو يلقي به خارج دائرته الفكرية :

" الوليد : .. .. هه ؟! هه ؟!

الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا .. .. "[1] . وهو لا يكمل عبارته ، وبذلك يوقف توجه الوليد ويعمل على إبطاء تفجير الصراع أو تأخيره . ويلجأ الشاعر هنا - إلى الحوار الناقص لتأخير لحظة تفجير الصراع - بما يتوافق مع الشخصية المنوط بها فعل ذلك وهي هنا شخصية الحاجب .

الحوار الناقص ودوره في تأخير لحظة تفجير الصراع :

اتسمت ردود الحاجب على استفزازات الوليد بالبرود والسلبية عن عمد ، وهذا التعمد في برودة الردود إنما يعكس تيار الوعي أو إن شئنا القول تيار الحس الإدراكي بمقاصد الوليد ، لذلك وظّف الشاعر الحوار في جملة غير تامة المعنى في أكثر ردوده على العبارات الاستفزازية للوليد ويبرز ذلك القطع الفجائي المتعمد تبريراً درامياً وفنياً ، يعمق طبيعة التسلط عند شخصية الوليد ، ومصادرته للرأي الآخر ورغبته الشديدة ألاّ يسمع صوتاً آخر غير صوته هو فقط وذلك بأن جعل القطع الفجائي في كلام الحاجب بحيث يؤدي إلى عدم تمام المعنى في ردود الحاجب ويبدو ذلك بسبب خارج عن إرادة الحاجب ، بل هو على الرغم منه ولسبب آخر من غيره : (من الوليد) إذ جعل رد فعل الحاجب نابعاً من دافع ظاهر ، دافع من خارجه وجعل الدافع الحقيقي لعدم مجاراة الحاجب مختفياً :

" الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا ..

الوليد : هيا هيا قُلْ رأيك دون تردد

الحاجب : رأيي في ماذا يا مولاي ؟

الوليد : في هذي الأيام الباردة السوداء

الحاجب : (بحذر) آ .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره

---

[1] نفسه ، ص ١٠ .

[2] أسلوب توظيف الحوار الناقص ودورها وهو ما سنتوقف عنده فيما بعد عند الكلام عن القيمة الجمالية في النص .

الوليد : (مقهقهاً) حلوة . " [1]

" الوليد : (غامزاً) حتى لو جئت إليك بعصبة تنسبها أيضاً للرب ؟!

الحاجب : (مشدوهاً) إني رجل محدود العقل فلا ..

الوليد : (مقاطعاً) لم أخطئ حين تصورتك رعديداً . يجمل بالحاجب ألاّ يتجاسر أن .." [2]

ويعد هذا الأسلوب لوناً من ألوان التخلص الدرامي ؛ وإن كان تخلصاً من موقف خاص . أمّا التخلص الدرامي بمعنى فن الانتقال منن موقف إلى موقف آخر أماماً أو استرجاعاً أو عودة إلى موقف سابق فهو قائم في المسرحية في مواقف متعددة :

" الوليد : (صائحاً) فأنا أتجاسر يا هذا الأموي التافه (ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده على كتفه ويهمس)

بعض الناس يشيعون بأن الإنسان مخيّر فتصور أنك منهم وأجبني " [3]

لقد انتقل الوليد بالحدث من موقف الغضب الذي يصعد الصراع ويفجر الموقف ، فأوقف تفجر الحدث ولعب لعبة الحاجب ، إذ امتص غضبة نفسه وتعامل ببرود لكي يطور الصراع ويمده بالدماء التي تعطيه الحياة والحيوية وكانت أداة تخلصه الدرامي التي تصل ما بين غضبته وهدوئه المفكر المحقق لهدفه عبر هدف مرحلي هو الإرشاد الذي وضعه المؤلف :

" (ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده على كتفه ويهمس) "

إذن فالتخلص قد يتخذ الحوار أسلوباً وقد يتخذ الإشارة والحركة أسلوباً للتحقق . على أن الحركة هنا حركة مركبة من ثلاث حركات (حركة الدعوة بإشارة من يده) وحركة وضع (يده على كتفه) وحركة (الهمس) ومع أن كلاً منهما تؤدي إلى الأخرى ، إلاّ أن الحركة الأولى تنحو نحو مزيد من (الاستفزاز) ، بينما تشير الحركة الثانية إلى (التوتر) وتشير الحركة الثالثة إلى (التآمر) وهذه المعاني إنما هي ردود أفعال تحدث بالضرورة من الحاجب سواء ظهرت على ملامحه على التوالي بعد كل حركة تصدر عن الوليد أو لم تظهر أي كانت على هيئة حركة ساكنة .

---

[1] نفسه ، ص ١٠ .

[2] نفسه ، ص ١٢ .

[3] نفسه ، ص ١٣ .

علاقة المادة بالوعي :

والوعي هنا هو وعي الكاتب ، وعي الإبداع المسرحي الشعري بالمادة التي يشكلها ويصوغها لتؤدي إلى تعبير يجسد وعي الشخصية ومشاعرها أو هو يجسد جدل وعي الشخصية مع مشاعرها أولاً ، ثم يجسد جدل وعيها مع وعي الشخصية المتصارعة معها أو يجسد تيار مشاعرها وجدله مع تيار وعي غيرها أو يجسد تيار وعيها مع تيار شعور غيرها في حالة من الجدل من ناحية ثانية .

أمّا عن وعي المبدع نفسه فهو وعي فكري على المستويات السياسية والاجتماعية والطبقية – ربما في بعض الحالات – وهو وعي جمالي أيضاً .

والوعي وإن كان يتحقق وجوده من خلال الخطوات المؤدية إلى الأهداف الرئيسية والنهائية للشخصية – صاحبة تيار الوعي – إذ كلّما كانت خطواتها المرحلية ناجحة في الوصول بها إلى أهدافها النهائية كلما كان لديها تيار وعي فهي في سياج من الحماية الذاتية والقدرة على الاستمرار في الصراع .

وعلى العكس من ذلك تماماً يكون تيار الشعور ، حتى وإن عرقل تيار الوعي أو أخّر تقدمه المرحلي نحو تحقيقه لأهدافه النهائية .

مادة الفكر وعلاقتها بوعي المبدع :

أ) الإرشاد الافتتاحي :

ويتمثل الوعي بالمادة في هذه المسرحية مع إرشاد المشهد الافتتاحي للمسرحية نفسها : " المسرح مقسّم إلى قسمين ، الجانب الأيسر مظلم تماماً ، أمّا الجانب الأيمن الذي تسلط عليه الإضاءة فيمثل جانباً من قاعة العرش ؛ حيث يلمع الذهب والفضة وتتلألأ على الجدران الفسيفساء الملونة ، وتغطي الأرض الرخامية ببساط فارسي أحمر وتنسدل على النوافذ ستائر الحرير الرقيق الشفاف ." [1]

في هذا المنظر الذي تصفه لنا الافتتاحية يتشكل به مادة الرؤية البصرية ، كما يمثل المنطوق الفكري للنص . فالجانب المظلم هو الجانب الأيسر . والجانب المضيء والمتلألأ هو الجانب الأيمن . فإذا كان الحدث وهو مادة إطار المادة الصراعية يدور في الجانب الأيمن على اعتبار أن

---

[1] نفسه ، ص ٩ .

الفعل ينطلق منه محركاً للصراع فإن رد الفعل ينطلق من جهة اليسار ، وبذلك التقسيم يمكن استخلاص الدلالة حيث المعارضة في مجال السياسة حينما تكون لصالح الأغلبية المطحونة ويطلق عليها (اليسار) وكون اليسار مظلم يعني أن المعارضة غير موجودة أو لا دور لها ومن ثم يصبح اليمين الحاكم وهو هنا (البيت الأموي) حاكماً فردياً متسلطاً . وتلك نتيجة أو استنتاج وهي بذلك تعادل فكرة ، والفكرة هي المادة أو البذرة الرئيسية للعمل ، هي جوهره ولبه . وفي ذلك ما يؤكد وعي الكاتب بالمادة التي شكلها لتعطينا هذه الدلالة حينما تتدخل خبرة التلقي مع السياق فتفصح الإشارات عن نفسها .

ب) النص الموازي في الإرشادات المشهدية :

قلائل هم الكتاب المسرحيين الذين يعتنون بكتابة الإرشادات المسرحية . والإرشاد المسرحي يشكل مادة رئيسية في عمل الباحث وكذلك في عمل الناقد الأدبي ، كما تشكل مادة أساسية في عمل المخرج المسرحي وفي عمل الممثل اللذين يؤديان عملهما أداءً منهجيا يقوم على أسس وأصول صحيحة . والإرشادات في هذا النص ترشد إلى تيار الوعي لدى الشخصية ، وتوضح للناقد وللباحث وللمؤدي وللمفسر حالة الإخراج وعي الشخصية بما تفعل ، كما أنها تكشف تيار الشعور لديها على المستوى الباطني ، وتكشف طبيعتها الظاهرة .

" (يدخل الوليد بن يزيد يتطوح سكراً ، وخلفه الحاجب ينظر إليه بتوجس) "

ويكشف تطوحه الظاهر عن حالة سكره بينما يكشف توجس الحاجب من خلفه باطن الحاجب ، وهو معنى لم يظهر ، إذ كيف يظهر الممثل حالة التوجس المشار إليها هنا بدون كلمات تعطينا معنى التوجس ، خاصة إذا كانت الفترة الزمنية بين عناصر الصورة نفسها (تطوح السكير وتوجس الحاجب) شديدة المحدودية ؟!

إذاً فحالة التطوح سكراً قابلة للتجسيد في الصورة المسرحية ، بينما حالة التوجس غير قابلة للتجسيد في حالة الصورة المسرحية ، وإنما تظل حبيسة الإرشاد الدرامي وعلى الناقد أو الباحث أو المخرج أو الممثل أن يتلقاها هكذا . وقد يتمكن المخرج الدارس والواعي من تجسيدها بلغة مسرحية غير لغة الكلمات .

وفي كل الأحوال فإن أهميتها الدرامية قائمة لأنها ضرورة كشف وتفسير لما يتعذر توصيله بالتعبير التجسيدي أو التشخيصي – عند التلقي بالقراءة على الأقل – .

ج) جدل الإرشاد والحوار :

ويتضح تيار الوعي لدى المؤلف - هنا - في قدرته على خلق المفارقة الدرامية عن طريق الجدل بين الصورة الحركية للشخصية (الوليد) حيث تطوحه البدني الظاهر ووصفه الحاجب بالتطوح دون أن يكون الحاجب في حالة تطوح بدني أو حتى خفي في الصورة المسرحية المنظورة :

" الوليد : قل لي يا هذا الحاجب ، يا من تتطوح في الأركان "

وتأتي المفارقة من كونه القائل (الوليد) للسامع (الحاجب) إذ يصفه بما يتصف به هو نفسه مع عدم انطباق ذلك الوصف مع الموصوف . ففي ذلك تكمن المفارقة الكوميدية التي تبعث على الابتسام ولا نقول الضحك - مع أن الضحك يمكن حدوثه في حالة التمثيل وحسب موهبة الممثل والحالة المزاجية للجمهور - فالموقف على كل حال فيه قلب للوصف والقلب المعنوي أو الأسلوبي لغةً أو حركةً يعد عند برجسون وغيره ممن كتبوا حول ظاهرة الضحك وفلسفته مصدراً من مصادر الضحك .

د) جدل الألفاظ والأسلوب :

الألفاظ بوصفها مادة بناء الأسلوب بغية إنتاج الصورة في الحوار المسرحي الشعري تنتقى انتقاء حيث تصلح لخلق حالة من الجدل بينها وبين جيرالها (الألفاظ) من ناحية وبينها وبين معناها المنطقي والمعتاد على المستوى المعنوي ومعناها أو دلالتها في توظيفها الجديد :

" أن يثقبنا هذا البرد الملعون

أو .. يغرس فينا .. "

" آه .. أعني يغرز - بالزين - " [1]

الألفاظ هنا - وفق المعنى المنطقي عند كل من يعقل - ليست تطابق وصف الأثر الذي يتركه البرد على كل عاقل . (فالثقب) صفة فعل حاد تصنعه آلة حادة في مادة صلبة والبرد مادة غازية على هيئة تيار متتال من الهواء المشبع بالصقيع أو البرودة والرطوبة و (الغرس) صفة نماء وخير إذ تربط بعمل الفلاحة في الأرض والبرد على الهيئة الموصوفة في هذه الصورة لا خير فيها للكثير من الكائنات وأهمها الإنسان والحيوان والنباتات - غالباً - و (الغرز) أيضاً صفة إيلام وتعذيب وهي فعل حاد بأداة حادة .

---

[1] نفسه ، ص ١٠ .

إذاً فهذه الألفاظ لا تؤدي المعنى الذي نعرفه للبرد . ولكنها إذ يلفظها الوليد على وجه التحديد تؤدي نوعاً خاصاً من البرد ، البرد الخاص به هو دون غيره من البشر وفي هذا التوظيف الجديد لمادة الألفاظ يدور الجدل بين اللفظ والمعنى ، لينتج لنا معنى مغايراً وجديداً ، مثلما يصنع الفنان التشكيلي الذي يخلط المادة اللونية بمزاجية خاصة فيعطينا ألواناً جديدة ليست في قاموس اللون المعروف ولا توجد في قاموس أو معجم سوى قاموسه هو ومعجمه اللوني الخاص . والشاعر هنا يعطينا لغة خاصة لمفهوم البرد عند الشخصية ، حتى يظهرها ويكشف لنا مبكراً باطنها وحالة القسوة المتأصلة فيها وحالة الشذوذ عندها .

وقد نتوقف عند لفظة – بالزين – تلك التي يمكن اعتبارها حشواً ، وهو ما يعاب على الشعر ؛ فلو أننا حذفناها لما تضرر المعنى ولا حدث فيه نقصان معنوي :

" آه .. أعني يغرز " غير أنها تشكل ضرورة للوزن الشعري ومن هنا لا تعد ضرورة شعرية إذ يكون على الشاعر أن يستعين بلفظة لا تضيف إلى المعنى جديداً وغيابها عن الجملة أو السطر الشعري لا يؤثر في تمام المعنى ولكن وضعها ضروري لاستقامة الوزن . فهل وضعت لفظة " – بالزين – " لضرورة شعرية هدفها إقامة الوزن ؟! ومهما يكن الأمر أو الغرض من وضعها الشعري ؛ فإن المهم هنا هو وضعها أو ضرورتها الدرامية . وأبادر فأقول إن لهذه اللفظة ضرورة درامية ، تدخل في استقامة المعنى وتمامه وإنما تدخل في توكيد مزاجية الشخصية (وغثاثتها) فهي شخصية غثة بكل المعاني متنطعة بكل المقاييس وهذه اللفظة تتويج لصفة التنطع عندها فهي شخصية انفعالية غير متوازنة ، لذا يكون من الضرورة بمكان تجسيد حالاتها ومزاجيتها وخروجها على كل ما هو منطقي . وذلك كله يؤدي إلى ظهور المفارقات عندها ، إذ ترفع شعار (الإنسان مسيّر) وعلى ذلك فإن في وضعها للألفاظ في غير موضعها الذي يؤدي إلى معان مألوفة ومعتادة هو في نظرها داخل ترتيب القدر وليس من صنعها – على الأقل عند التبرير – في أن ذلك داخل في اختياراته هو الذاتية وفق حريته أو فوضاه أو عبثه الفوضوي الاستفزازي المرتكن إلى قصده ووعيه .

وإذا كان الإرشاد في حالة جدل مع الحوار عند الوليد – محرك الصراع – الذي يعي ما يصنع ؛ فإن الحاجب أيضاً يتجادل حواره الإرشاد الموضوع قبل كلامه مع لغة حواره أي أن لغة الإرشاد تتجادل أيضاً مع لغة الكلام تجادل الصامت الساكن مع الصامت المتحرك لتجسد تيار الوعي لدى كل من طرفي الصراع :

" الحاجب : (مندهشاً) سامحني يا مولاي فإني لا أفهم قولك "

الحاجب : (بحذر) آ .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره " [1]

" الوليد : (مقهقهاً) حلوة .

كيف نسيت أنا يا هذا أنك أنت رئيس الحجاب

يعني رجل الدولة .. هه ؟! "

فالحاجب في لفظه للوحدة الصوتية : " آ .. " إنما ليؤكد تلقائياً حذره من الوليد فكأن (الحذر) قد عبر عنه بلفظة من طرف واحد ، بوحدة صوتية واحدة مكونة من طرف واحد يعطي معنى : (فهمت) لذلك ينشط جهازه الإدراكي قبل نشاط جهازه الحركي الصوتي ، وقبل ذلك كله ينشط حدثه أو جهازه الشعوري الذي يعلن عن حدثه ثم تتضافر جهود جازي الإدراك والحركة عنده لتعطينا أو لتعطي الوليد الطرف المستفز والمحرض على الصراع - الصورة المعنوية اللفظية للحذر :

" .. .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره "

بما يتوافق مع شعار الوليد نفسه (كل شيء بقضاء وقدر) ، ذلك أنه أدرك بحدسه أن الوليد يريد أن يأخذه بقوله وهو الذي يرفع شعار (الإنسان مخيّر) مثلما يفعل غيلان الدمشقي والدولة الأموية (نظامها) يرفع شعار (الإنسان مسيّر) حتى يبرر كل ما يحدث منه من أشياء وأفعال فيها فساد عقيدة وفساد ذمة وإضرار بالغير قتلاً أو نهباً أو نهشاً للأعراض أو اغتصاباً للمال وللعرض على اعتبار أن الله (خالق الإنسان وفعله) وتلك ممارسة عملية على نهج معاوية بن أبي سفيان مع الحسن بن علي بن أبي طالب ، حيث خاف منه ومن أتباعه على كرسي الخلافة فتآمر مع زوج الحسن أو إحدى زوجاته على دس السم للحسن في العسل وبعد أن قضى الحسن نتيجة هذه المؤامرة قال معاوية - فيما ذكر - " ولله جنود من عسل " وهذا نفسه ما حدث مع (عمر بن عبد العزيز) قبل أحداث هذه المسرحية بأربعة أعوام حيث دس له السم في العسل . وذلك كله إنما جرى على اعتبار أن قتل الحسن بن علي لم يكن بفعل معاوية ولا مؤامرته وإنما هو قضاء الله فكأن الله هو من كتب عليه القتل وذلك صحيح ولكن في ذلك رفع للتهمة عن الفاعل المادي سواء بالتنفيذ أو بالتخطيط .

---

[1] نفسه ، ص ١٠ .

لذلك كله ، ولهذا الفهم ظهر وعي الحاجب بالشرك الذي يحاول الوليد أن يوقعه فيه. إذاً (فالحذر) و (القهقة) و (الاستياء) [1] و (التصابر) [2] و (إشارة التوقف عن الكلام) [3] (الانفجار بضحك هستيري) [4]

كلها مثل غيرها من الإرشادات فيما بين القوسين أو بدونها تصنع جدلاً مع الحوار ليجسد الكاتب عن طريقه تيار الوعي لدى كل من الشخصيتين المتنمرتين .. فالوليد يتنمر للحاجب توطئة لاصطياد غيلان نفسه وهو يتنمر للخليفة (هشام) لاصطياد العرش فهو وليّه ويوظف أساليبه الخاصة حيناً ويوظف رجل الإدارة (رجاء بن حيوي) في مرحلة تالية ويوظف رجل الدين والفقه (الأوزاعي) في مرحلة ثالثة ويوظف خالته (جليلة) زوج الخليفة هشام في مرة رابعة ، كما أن جليلة نفسها (خالته الصغرى) توظفه في التحريض المباشر ضد كل من سار على طريق الدين والشرع الصحيح ؛ ليخلص الحكم للعرش الأموي القبلي ، بديلاً عن خلاصه للإسلام وشرائعه في محاولة لوضع حلم أبي سفيان القديم بأن تكون السلطة لقبيلته وليست لقبيلة بني هاشم حين قال للنبي - (صلي الله عليه وسلم) - قالته المشهورة " لماذا يا بن أخي لم تأت فينا وجاءت فيكم " يقصد النبوّة !!

إذاً فالإرشاد في جدله مع الحوار يكشف الدافع من وراء الأقوال ، ويرشد إلى طريقة أدائه للكلمات :

" الوليد : (مصفقاً طرباً) أصغر خالاتي ؟!

صارت تدعى السيدة العظمى " [5]

فهو هنا عن طريق الإرشاد والكلمات الملفوظة يعلن فرحته ، والفرحة ظاهرة في نص الإرشاد وعن طريق تحديد حالته هنا يمكننا فهم طريقة أدائه ودافع لفظه . فوصف حالته يحدد دافعه الخفي ، فرحته بما آل إليه حال خالته الصغرى سببه أنها صغرى خالاته وهذا يجعلها أداة له في الوصول إلى مآربه في تصوره الباطني بغض النظر عن صحة ما افترضه أو ما وصلنا أو فهمناه من وراء جدل الإرشاد (وصف حالته وهو يعلن في تساؤل مندهش أن أصغر خالاته قد تسنمت العرش)

---

[1] نفسه ، ص ١١ .

[2] نفسه

[3] نفسه

[4] نفسه ، ص ١١ .

[5] نفسه ، ص ١٢ .

ويعطينا التفاعل الجدلي بين الإرشاد عن مزاجه وكلامه التقريري حول الحال التي وصلت إليها خالته الصغرى مظهراً من مظاهر تيار الشعور عنده ، لأن طربه حالة انفعالية لدافع مفترض منه - دافع غير ظاهر فهمناه من السياق الجدلي القائم بين الإرشاد والحوار نفسه -

" ما أشطركم في إضفاء الألقاب (وعائداً لمقصده)

مفهوم هذا كله .

لكني أسأل عن أفعالي في رأيك .

هي من عند الرب أليس كذلك "

في تنبيه الكاتب إلى أن الوليد (عائداً لمقصده) دلالة عن خروج الوليد من التيار الشعوري الانفعالي المشخص لأمنيته وما يحلم به وعودة إلى تيار الشعور . هو الآن يعيش حالة عودة الوعي ، لينتهي من إنجاز هدف مرحلي وهو الإيقاع بعناصر المؤازرة المحيطة بعدوه الأول (غيلان) صاحب الدعوة الإنسانية إلى أن (الإنسان مخيّر) والذي جرد الأمويين على أيام عمر بن عبد العزيز من ممتلكاتهم ومن الأموال والنفائس والضياع التي حازوها قبل حكم عمر بن عبد العزيز وعمل (غيلان) مع عمر على ضمها لبيت مال المسلمين أو تأميمها لتصبح ملكاً للناس جميعاً فقيرهم قبل غنيهم ، إذاً فغيلان بعد موت عمر وعودة الأمويين إلى سابق سيرهم وتبرير ما يقترفونه وتعليقه على (القضاء والقدر) هو محط انتقام الأمويين كلهم .

إن الحاجب يدرك هذا و (غيلان) و (صالح) و (فاطمة) و (الأوزاعي) و (رجاء) يدركون ذلك تماماً لذلك غلف كل واحد منهم بتيار الوعي باستثناء (غيلان) الذي ظل تيار الشعور عنده طاغياً جارفاً له لأنه في تكوينه على المستويين التاريخي والمسرحي شخصية (تراجيدية) تسير في طريق هلاكها بإرادتها الحرة فهو لا يحتاج إلى إرشاد لأنه اختار الشهادة وأعداؤه هو النظام نفسه وهو فرد حوله بضعة أفراد لا حول لهم ولا قوة ففيم المناورة والخطوات المرحلية .

- **تذبذب الوعي الطبقي بين الأقوال والأفعال** :

يخلق تذبذب الشخصية بين قولها وفعلها نوعاً من التباين الذي يعد مصدراً من مصادر الصورة الجمالية إلى جانب أنه يشكل أساس الصورة الدرامية ؛ لأنه يكشف عن طبيعة الصراع .

وقد يظهر التذبذب بين القول والفعل عند شخصيتين متلازمتين ومكملتين كل منهما للأخرى . مثلما هو الحال بين غيلان وصالح فكلاهما يمثلان طليعة فكر الطبقات الدنيا في إطار الدين

الإسلامي وذلك يمثل على مستوى الفكر السياسي تحقق الشرط الذاتي للتغيير الاجتماعي في حين أن الشرط الموضوعي للتغير وهو المتمثل في وجود اجماع الناس أصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير غير قائم ومعلوم أنه باجتماع الشرطين يتحقق التغيير الاجتماعي . وذلك أمر يدركه (صالح) ويتوهمه (غيلان) لأن صالح يحركه تيار الوعي في حين يأخذ تيار الشعور غيلان في اتجاهه :

" صالح : (مقترباً منه هامساً) ليست هذي دولتنا

فلقد مات حفيد بن الخطاب

وانطفأت آخر شمعة عدل في ليل أمية

فتذكر هذا أنت يا غيلان

غيلان : من يحمل رايات الفجر القادم لا يتخاذل

وسواء جاء السلطان العادل أو جاء الظالم

فخطى الحرية لا تتراجع للخلف

كالطفل إذا ما شب عن الطوق فليس له أن يحبو بعد "[1]

والإدراك عند صالح ناتج عن استقراء صحيح للخريطة السياسية وعوامل الحراك المناخي وتغيير المواقع فهو يدرك غياب الشرط الموضوعي للتغيير الاجتماعي في اتجاه الغالبية المطحونة في حين يقابل الإدراك بالتوهم عند غيلان ، توهم تحقق الشرط الموضوعي – أو عدم الاهتمام بوجوده – إذ نصب من نفسه بديلاً عن الناس المطحونين أصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير الاجتماعي . على أن هذا التوهم لا ينبع من داخل الشخصية فقط ولكن الأتباع ، والمحيطين من الأنصار يسهمون في صنع ذلك التوهم حين يصورونه المخلّص الفرد :

" صالح : أنت الراية

لو سقطت مناصرنا نحن عبيداً

لحفيد أبي سفيان الغنوصي الزنديق

من عبد إلهين قبيل الإسلام

أنت الراية يا غيلان فلا تتركها تهوي "

وصالح نفسه يتذبذب وعيه الطبقي بين الأقوال والأفعال ؛ فهو مع كونه يدرك غياب الشرط الموضوعي إلاّ أنه يرفض مجرد الأقوال أداة لمواجهة الأمويين :

---

[1] نفسه ، ص ٤١ .

* صالح : (صائحاً) نحن جميعاً نعلم هذا

لكن هل يكفي القول ؟

أيعيد إلى المسروق ثيابه ؟

أيدس رغيفاً في أفواه الأطفال الجوعى ؟!

غيلان: من قالوا هذا وعلانية

كوكبة شباب يتألق في جسد الأمة

هم نبض في صدر الغضب القادم

إنذار للحكام الظلمة

وبشير معارضة عامة

هم صور ينفخ في تلك الجثث الحية

كي تبعث من رقدتها أحياء الروح

هم شمس تسطع في ديجور الليل بكلمة لا

أروع لفظ في قاموس الحرية [1]

غيلان يبدو هنا في موضع صانع الثوار وهو يرى في تصدي نفر من الشباب للحكام الطغاة بالأقوال علانية نوعاً من النضال وفعلهم شبيه بالدور الإعلامي الذي يعرفه عصرنا بتوسع ففي أقوالهم تشجيع وحض لغيرهم ممن يمتلكون روح المعارضة وفيها إزعاج للحاكم وإعلان عن وجود معارضة وذلك يعد مرحلة من المراحل على طريق النضال إلى جانب ما فيها من ثقل وتدريب على أساليب المعارضة والنضال .

ولكن صالح لا يعترض على ذلك الأسلوب ولكنه يرى التوقيت غير مناسب

* صالح : ما ضرهموا لو قد صبروا

حتى يقوى القادة أصحاب الفكر ؟! [2]

وعلى الرغم من اعتراض صالح على توقيت استخدام سلاح التشهير والدعاية كأداة للنضال إلاّ أن غيلان يبدو ثورياً شبيهاً باليساري الطفولي :

* غيلان : حين يمزق بسطاء الناس رقاع الهدنة

---

[1] نفسه ، ص ٤٤ .

[2] نفسه ، ص ٤٤ .

يصبح قائدهم ملتزماً بالحرب "

غيلان هنا يضع تنظيراً لانتفاضة سياسية سلمية لا يرى صالح أن توقيت حدوثها مناسب كما أن لكل معركة أسلحتها المناسبة لها :

" صالح : لكن القائد

لا يذهب لقلاع الأعداء بغير سلاح

غيلان : إن سلاحي القرآن وعقلي

صالح : هذا لو كنت تناظر في معهد علم "

- **التحليل السياسي بين تيار الوعي وتيار الشعور :**

لعل أهم موهبة يتمتع كل قائد شعبي أو سياسي أو ديني هي قدرته على التحليلات السياسية للأحداث وللحركة المضادة من الأعداء إلى جانب موهبته في التخطيط ورسم السياسات في سبيل تحقيق المراحل الانتقالية الممهدة للمرحلة النهائية في اتجاه تحقيق الهدف الرئيسي أو النهائي . وغيلان فيما يبدو لا يتمتع مثله مثل الحسين بن علي [1] والحسين بن منصور الحلاج وبيكيت [2] بموهبة المحلل السياسي ذلك أنهم انجرفوا أمام تيار الشعور :

" غيلان : لا تتسرع بالحكم علي

سيجيء الحسن بن محمد

بكتاب أمان باسم الحاكم

وضمان من أربعة شهود عدل " [3]

ولأن الموهبة تكتشف عن طريق الآخرين ، لذلك فإن صالح يكشف لغيلان افتقاده لموهبة المحلل السياسي :

" صالح : يا مولانا

هذا الحسن حفيد الحنيفي

رجل من آل البيت النبوي

---

[1] انظر . عبد الرحمن الشرقاوي ، الحسين ثائراً ، القاهرة ، مؤسسة دار الهلال .

[2] انظر : جان أنوي ، بيكيت أو شرف الله ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

[3] مهدي بندق ، غيلان ، نفسه ، ص ص ٤٤ - ٤٥ .

فلماذا تحسب أن البيت الأموي

يلتزم بعهد لله أمامه ؟

غيلان : يا صالح

صالح : (مقاطعاً) هل يجتمع الثلج وحجر النار بطبق واحد ؟

ما زلت أكرر .. كيف تظن هشاماً ينسى يا غيلان

ما أنت فعلت بعهد عمر

أخذك كل جواهرهم وطنافسهم

بل وحرير ملابسهم ذات الوشي الذهبي

فكأنك كنت تصادر دمهم أو تحرقهم بلهيب جهنم

أتظن هشاماً ينسى ؟!

(يطرق غيلان برأسه) [1]

وهو على الرغم من إدراكه لخطأ تحليله للموقف السياسي إلاّ أنه يقاوم ويعاند ويصدق توهماته ولا يترك في ذهنه سوى ما يتمنى أو يمني نفسه به عند هشام :

" غيلان : ليس هشام بالغادر يا صالح

حقاً قد تسبق أمويته أحياناً عقله

لكن الرجل يناضل في داخل نفسه

حتى لا يشبه أسرته الزنديقة

صالح : هو أقسم لو صار الأمر إليه

أن يصلبك على باب دمشق

والآن وقد صار مليكاً يجلس فوق العرش

هل تحسبه يحنث في قسمه ؟

غيلان : هذا قسم الغضبان فلا تثريب عليه " [2]

وسريعاً ما يتأكد خطؤه في تحليلاته وصحة ما رآه صالح رفيقه حين يجئ الحسن بن محمد بن الحنيفية عابساً :

---

[1] نفسه ، ص ٤٥ .

[2] نفسه ، ص ٤٦ .

" الحسن : ..... هاك خطاب التأمين .. ولكن وليد بن يزيد

هو من وقعه بدلاً من عمه

ولكنه لا يرعج فيكفيه الشهود

غيلان : وشهود العدل تراهم من ؟

الحسن: الأوزاعي صنيعته

ورجاء المتلون من قنن بند الرشوة .

صالح : أرأيت إذن يا غيلان ؟

جمع الفساق فمن ذا يأمن جانبهم "

ولكنه مع ذلك يظل على رأيه في هشام :

" غيلان : (مطرقاً هنيهة) هذا يعني أن هشاماً

أشفق أن يستكتب مالا يقدر أن يلتزم به

فالرجل إذن يا صالح ليس خئوناً من جنس الفجرة

صالح : ذلك تفسيرك يا غيلان الطيب "

وغيلان يمضي في الطريق إلى حتفه ملتمساً العذر لهشام ، ذلك أنه يتقصد الفاجعة ويتبعها . وتلك صفة البطل التراجيدي يمضي في محاولاته لتغيير الواقع في اتجاه صالح الناس مكتفياً بتحقق الشرط الـــذاتي دون التفات إلى أن الشرط الموضوعي غير متحقق من هنا تقع الفاجعة ويلقى حتفه الذي يسعى إليه سعياً حثيثاً ومدروساً :

" غيلان : (واضعاً عباءته) ميت أنت وأنتم ميتون

فاختر موتك في نبل تهزم رعب الجسد الطيني

يمنحك الله حياة أبدية "[1]

- **القناع والقيمة التنويرية في المسرحية :**

يكمن المؤلف خلف غيلان متقنعاً به ليحفر القيمة التنويرية ، متشحاً بوشاح التعليمية دون مباشرة إذ يضع لغة العصر على لسان (غيلان الدمشقي) ليطرح على لسانه قضية الحجاب التي استشرت في البلدان العربية وانتشرت انتشار النار في الهشيم في ثلاثين السنة الأخيرة :

" غيلان : ...... ما بالك يا فاطمة تدارين الوجه بهذي الخرقة ؟!

---

[1] نفسه ، ص ٥٠

فاطمة : (مرتبكة) أ اتبع تقليداً منتشراً بين الناس الآن .

غيلان : تقليد ليس من الدين وليس من العقل فما سبب خضوعك ؟

فاطمة : قيل لنا إن المرأة عورة

من كعب القدم إلى شعر الرأس

غيلان : حاشا لله إذن أن يخلق إنسان عورة

العورة ليست إلاّ ما يجترح النظر فيوجع صاحب

لكن هذا القول الفاجر

لا يصدر إلاّ عمن يعتبر المرأة سلعة

يخفيها حتى يشعل رغبات الشارين

وبهذا : يضمن سعراً في سوق نخاسته

هل يخفي يا فاطمة الوجه أو الساعد أو شعر الرأس ؟

فاطمة : قيل المرأة جنس

غيلان : أو ليس الرجل كذلك في نظر المرأة ؟

فاطمة : جنس الرجل هو الجنس الحر بعكس المرأة

غيلان : (بقوة) والمرأة أيضاً حرة

يا فاطمة المرأة لا تختزل إلى فرج يمشي أو يتكلم

هذا رب الجنسين يقول :

" فبانت لهما سوآتهما "

ليؤكد أن السوأة واحدة عند الإثنين بنص الآية

فاطمة : (في حيرة) لكن الله يقول كذلك :

" وليضربن بخمرهن .. "

غيلان : على ماذا ؟

قال على الجيب فحسب

واللغة العربية ..

لغة القرآن تحدد أن الجيب هو الفتحة

في الصدر العاري

فكأن الله - المثل الأعلى للشرف وللعفة -

يأبى أن تعرض لديها الحرة

لتثير دنيء الشهوة

أمّا الوجه فعنوان الشخصية

كيف يراد لشخصية مرء أن تتخفى

مثل اللص المذنب " [1]

نحن الآن أمام وجهين لعملة واحدة هما وجهي غيلان الدمشقي ومهدي بندق ، فالقضية المثارة من مهدي على لسان غيلان الدمشقي في مناقشته لفاطمة هي قضية العصر في مجتمعاتنا التي يراد لها الارتداد الزمني والحضاري ونحن في القرن الحادي والعشرين ، إذاً فعصر غيلان يتكرر في عصرنا ، لذلك كان من الضرورة بمكان أن يستعير الفكر التنويري صوت غيلان وفكره ومقدرته على الإقناع متذرعاً بالوعي ، الأمر الذي يرد عن عصرنا الذي نعيشه في عصره دون أن ننتقل من مكاننا ودون أن نبرح زماننا ظلامة التجهيل وغشم التفكير وجلافة المسعى :

" (تطرق هنيهة ، ثم ما تلبث أن تنزع عن وجهها النقاب . يشهق صالح لرؤية وجهها الجميل)

صالح : يا سبحان الله !

غيلان : أرأيت ؟!

هذا يا فاطمة اسم الله على وجهك

لا اسم الشيطان ولا رسم الشهوة

بل أجمل ما أبدعه ربي الخلاق " [2]

- **الشخصية بين الحضور والغياب** :

إن التأثير الفكري القوي لشخصية قوية غائبة ، يظل حاضراً وفاعلاً على الرغم من الغياب المادي لتلك الشخصية وعلى العكس من ذلك تماماً يكون الفكر الضعيف غائباً مع الحضور المادي لشخصية صاحبه ، فنحن أمام الأثر القوي لفكر غيلان في حالة غيابه المادي في المشهد الأول ، وهو حاضر من خلال فعل الوليد ودورانه حول نفسه وحول الحاجب وحول خالته

---

[1] نفسه ، ص ص ٣٩ - ٤١ .

[2] نفسه ، ص ٤٧ .

الصغرى (جليلة) زوج الخليفة عمه (هشام بن عبد الملك) . أمّا هشام نفسه فهو الحاضر دوماً دون ظهور واضح ، فهو يشارك غيلان الحضور على الرغم من غياب غيلان المادي ، ذلك أنهما محور الحدث ذلك أن كل فعل صادر عن هشام أو الوليد أو جليلة أو اتباعهما ممثل الشريعة (الأوزاعي) وممثل الإدارة (رجاء بن حيوي) جميعهم أفعالهم هي رد فعل فكر غيلان نفسه :

" غيلان : .. يا صالح . كن مثل الله بديعاً في ذاتك

واخلق أفعالك في حرية

وتحرك في كل مكان ولا تتجمد

فالله يقول بقرآنه :

" كل يوم هو في شأن "

وتفرد

فالله يقول " ليس كمثله شيء " [1]

إن الله العادل

لا يتحكم في قدر الإنسان

ثم يحاسبه عن أفعال قدّرها منذ الأزل عليه "

هكذا فقد اختار غيلان ميتته أيضاً ، لأن المبدأ عنده لا يتجزأ لذلك عاش نابض الذكر في التاريخ بينما مات أعداؤه واندثروا مع اتباعهم وأذنابهم .

نتائج تطبيقات (٢)

قد توصلت إلى عدد من الاستخلاصات النقدية - الأسلوبية - الموضوعية :

أولاً : الاستخلاص النقدي :

- الاختيار محكوم بتوحد الحالة المزاجية للفنان مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله بالتشكيل وفق خصائص المجال الإبداعي الذي يجيده .
- إن الخشونة التي عرفها تاريخ غيلان قديماً حيث كانت جهوده خلف مطلب العدالة الاجتماعية بسلاح الشريعة الإسلامية . عرفها مهدي بندق في معاناته خلف العدالة

[1] نفسه ، ص ٤٧ .

[2] نفسه ، ص ٤٣ .

الاجـــتماعية وفـــق نظرية الاشتراكية العلمية مرة ، ثم وفق نظرية الدين الإسلامي عن العدالة الاجتماعية في مرة ثانية .

- عاش مهدي بندق تجربة غيلان الدمشقي بمشاعره في قضية مصرية ، ولذلك ما كان له أن يكتبها بغير الشعر الخشن (شعر الدراما) .
- لا أظن أن أحداً له أقل من ثقافة مهدي بندق ووقفته وتجربته العريضة وخبرته السياسية والشعرية والمسرحية يستطيع النهوض بتجربة غيلان الخشنة .
- إن غيـــلان الدمشقي ومهدي بندق يتبادلان المواقع . هذا يأخذ من ذاك خشونة الموقف التراجيدي ، بينما يعطيه في مقابل ذلك لغة الشعر . ولغة العصر في نص مسرحي شعري محكـــم ، قائم على تبادل اللغة والرأي والموقف والحالة المزاجية والوعي بالعدو وبالهدف وبالوسائل وبالمصير .
- إن تـــناول موقف غيلان في المسرح قد برز حيث برز مطلب للخلاص في عصرنا ، كما بـــرز في عصره ، لتوحد مفردات العصرين ، أو لتكرار عصره في عصرنا. فنحن نعيش عصره الأموي دون عقلية (هشام بن عبد الملك) ودون ثقافة أثرياء الأمويين .
- إن تجـــربة غيلان قد فشلت لتحقق الشرط الذاتي لديه دون تحقيق للشرط الموضوعي في مجتمعه لذلك كان شخصية تراجيدية أو بطلاً تراجيدياً إذ مع علمه بأن الشرط الموضوعي في مجتمعه لتحقق إرادته غائب ومع ذلك حارب وفق شرطه الذاتي ومن ثم كانت إعادة كتابة تاريخ غيلان الخشن جديرة بأن تلتقي مع صدق الشاعر ليجسد محاولاته النضالية استناداً إلى مصادر تاريخية وإلى خبرة عريضة وتوحد جزئي بينه وبين شخصياته .

ثانياً : الاستخلاص الأسلوبي :

- أحـــاط الكاتب بمنطق الشعر المسرحي ، حيث يوحي بدنيا مختلفة من التأثيرات المتبادلة بـــين أصوات متعددة اعتماداً على الفكر الموسيقي دون ذوبان الشكل في الموضوع بل بتحريكه وتقويته في إطار صراعي قائم على خصوصية إرادات ومشاعر في حالة صراع .
- إن حدود الناقد تلتزم بتحليل الإبداع من حيث كيفيته شكلاً ومضموناً واستنباط سببية تـــلك الكيفية ثم تحديد نوعيته على ضوء فهم كيفية وجوده وسببية ذلك الوجود على تلك الكيفية .

- إن تيـــار الوعي متحقق لدى كل الشخصيات ، فكل شخصية تصارع خصمها متذرعة بتيار الوعي باستثناء (غيلان) الذي يسيطر على صراعه تيار الشعور
- يـــلعب النص الموازي (الإرشادات المسرحية) دوراً جدلياً مع النص (الحدث المعبر عنه بالألفاظ أو الحوار) بحيث يكمل كل منهما الآخر .
- يـــلعب عنصـــر التخلص الدرامي دوراً فنياً على المستويين الدرامي والجمالي بحيث يحقق دراميـــاً تأخير التفجر الدرامي في الصراع ويؤدي إلى حالات الانتقال في البناء الدرامي أماماً أو رجوعاً ، كما يكشف عن تمكن الكاتب من تعميق البعد السلطوي أو التسلطي لشخصية الوليد .
- ثالثاً : الاستخلاص الموضوعي :
- تظهـــر وسطية المثقف عند الأوزاعي ممثل الشريعة ورجاء ممثل الإدارة وانتهازيتهما خير ظهور .
- تقـــف هـــذه المسرحية موقفاً تنويرياً وتعليمياً دون مباشرة من قضايا قديمة حديثة مثل (الحجـــاب والتبعية الآلية) وتعيد طرحها على مائدة النقاش العصري ليتخذ المتلقي منها موقفاً واعياً .
- تعـــد هـــذه المســـرحية إضـــاءة فعّالة على مرحلة من مراحل تربية الإرهاب في المجتمع الإسلامي ومظاهر القبيلة الأموية فيه .
- تعيد طرح قضية إرادة الإنسان الحرة التي هي مبرر للعقاب أو المثوبة في العالم الآخر (يوم الحساب) .

في جماليات المسرح القديم (تطبيقات ٣)

تمهيد :

المسرح فن اجتماعي [١] أي يعمل على خدمة المجتمع وتنميته في الفكر وفي القيم والمشاعر ، هو فن جماعي [٢] أي يتكون من إبداع جماعي ، فالمسرحية نص يعرض عن طريق مجموعة متآلفة من الممثلين يقودهم مخرج وتستقبلها مجموعة من الناس (المشاهدين) .

وهكذا نشأ فن المسرح منذ القدم تؤديه جماعة محدودة من الممثلين وتستقبله جماعة كبيرة من المشاهدين تصل حسب تاريخ المسرح اليوناني إلى عشرات الآلاف من المتفرجين [٣] .

ولأن المسرح فن جماعي واجتماعي فقد اهتم بإبراز دور الجماعة بأسلوب الكورس[٤] واهتم بإبراز دور المجتمع من خلال القيم والأفكار بأسلوب الحوار . [٥]

ولقد وجدت أن الاهتمام بإبراز دور الكورس وخاصيته الدرامية ثم الوقوف عند القيم والأفكار في حوار الكورس في مسرحية أنتيجوني[٦] يعطي فكرة واضحة عن المسرح بصفته فناً جماعياً واجتماعياً في نفس الوقت ، حيث أنه يعكس قيم المجتمع وأفكاره " [٧]

على ذلك سأقصر هذا المبحث على نقطتين :

١- خاصية الكورس في المسرحية اليونانية .

٢- طبيعة الأفكار والقيم في المسرحية اليونانية .

وذلك من خلال مسرحية (أنتيجوني) للكاتب اليوناني سوفوكليس التي يدور الصراع فيها بين قيمتين ، قيمة القانون الإلهي وتمثله (أنتيجوني) وقيمة القانون الدنيوي ويمثله الحاكم (كريون) [٨]

---

[١] د. محمد حسن عبد الله ، " الجمهور والمسرح " (مجلة البيان) العدد ٢٧٦ ، مارس ، آذار ، ١٩٨٩م ، الكويت ، ص ٤٥ .

[٢] انظر ، د. أبو الحسن سلاّم ، حيرة النص المسرحي ، ط٢ (الرياض ، مطبعة النرجس ، ١٩٩٣م) .

[٣] تشيلدون تشيني ، المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ترجمة دريني خشبة (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)

[٤] د. فخري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " - الجوقة - (مجلة المسرح) ع العشرون ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٨١ .

[٥] د. فخري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " (مجلة المسرح) ع الثاني عشر - السنة الأولى - القاهرة ديسمبر ١٩٦٤م ، ص ٩١ .

[٦] سوفوكليس ، أنتيجوني ، ترجمة : د. علي حافظ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد (١) ١٩٧٣.

[٧] انظر : د. أبو الحسن سلاّم ، تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح (الرياض) مطبعة دار المعارف السعودية ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥م .

[٨] سوفوكلس ، أنتيجوني ، نفسه ، ص ٧ .

أولاً : خاصية الكورس في المسرحية القديمة

تعتمد المسرحية القديمة اعتماداً أساسياً على الكورس في وصف الماضي ورواية القصة أو الحدث المسرحي الناقص بالإضافة إلى دوره في إعطاء المعلومات والأخبار ، وتتضح خاصية الكورس كما يأتي :

١- الميل إلى الغنائية حيث أن الكثير من كلام الكورس يؤدى بطريقة غنائية .

٢- خاصية الإخبار والوصف حيث تتألف المسرحية من العديد من الأفكار والقيم ، وتأتي مضامينها عن طريق استشفاف عادات الأهالي وتقاليدهم عن طريق الإخبار الوصفي للتمهيد لما سيقع أو التعليق على ما كان يجري بالفعل أو حدث خارج المشهد بعيداً عن الجمهور . مثل مشاهد العنف والقتل .

٣- خاصية كلام المنشد إذ يعد جزءاً من كلام الكورس ، وقد قسم بهدف التنويع ولأن خاصية التنويع سمة من سمات الفن في عمومه .

٤- للكورس خاصية وصف الطبيعة والملابس الحربية مثال : " عليه خوذة من ريش أبيض .. إلخ "

٥- الكشف عن القيم الدينية حيث للريح إله وللحب إله وللبحر إله ثالث وهكذا ..

٦- لغة الكورس وصفية سردية تخبر عن أشياء أقرب إلى القصة أو الرواية ، وهي من خصائص الملحمة تهتم بوصف بطولات سابقة حدثت في الماضي .

٧- يعطي الكورس من خلال أدائه فكرة عن طبيعة المجتمع اليوناني الديمقراطي حيث يتحاور الناس حول قضية ليصلوا في النهاية إلى رأي متقارب وتلك قيمة اجتماعية مثل قيمة الشورى وهي قيمة سياسية .

ثانياً : طبيعة الفكر والقيم في حوار الكورس في مسرحية (أنتيجوني)

بعد اطلاعي على حوار الكورس عملت على استخراج الكثير من الإفكار والقيم الراسخة في ذلك المجتمع الذي تصوره المسرحية ، مستعيناً ببعض الفقرات من حوار الكورس

[1] نفسه ، ص ٢٥ .

أو الشخصيات كشواهد في نص (أنتيجوني) لسوفوكليس على أن أقوم بتحديد النقاط المهمة في الحوار والدالة أو الشاهدة على تلك القيمة أو ذلك الفكر المتفاعل في الحدث الدرامي :

" الكورس : قد شاهدت رجلاً لابساً درعه الأبيض قد خرج من أرجوس على رأس جيش كامل العدة فرددته فاراً .. "

" قد ساق هذا الجيش على أرضنا بولينيكس وهو في حومة الخصام وعليه ريش أبيض كالثلج المنقوش ومعه جنود كثيرون عليهم خوذات مزينة بمعارف الخيل "

يتضح هنا أن قائد الجيش تشير إليه علامته إذ أن درعه أبيض وعلى رأسه أو متنه ريش أبيض منقوش ليميزه عن باقي الجند ، وهذه قيمة جمالية لأن فيها إشارة إلى تحديد القائد وتمييزه عن غيره . أمّا الجند الباقون فإن ما يميزهم هو الخوذات المزينة بمعارف الخيل ، وتلك قيمة جمالية أيضاً لأن فيها إشارة إلى تحديد الجند وتميزهم عن غيرهم .

" الكورس : وطوّق طيبة ذات الأبواب السبعة بسهامه الفتّاكة ثم مضى قبل أن يملأ فاه بدمائنا وقبل أن تحرق مشاعل هيفايستوس حصوننا .. "

هنا وصف للمدينة " طيبة " حيث أنها مدينة مسوّرة محصّنة لها سبعة أبواب عليها حرس خاص بها .وتلك هي طبيعة المدن القديمة حيث أنها محصنة بالأسوار ولها أبواب محمية بالحرس وفي هذا الوصف إشارة ودلالة اجتماعية وحضارية تميزت بها المدن الكبرى قديماً .

- قيمة التخفي : التسلل ليلاً على نور المشاعل التي ذكرها الكورس ، ومعنى هذا أن الغزو كان ليلاً والمشاعل اتخذت للإضاءة والزينة معاً وفي ذلك إشارة للزمان وهناك قيمة أخرى وهي " التاج " فوق الخيل حيث كانت الخيل تتوج بتاج فوق رأسها في ذلك الوقت إمّا لأصالتها وقوتها وصمودها في القتال ، وإمّا لأن هذه الخيل كانت تتوج تتويجاً خاصاً للقادة .
- فكرة النبذ والازدراء : إن الآلهة تكره المتكبرين . وهذا ما يكشف عنه حوار المنشد .

" منشد الكورس : " إن زيوس لا يكره شيئاً فوق كرهه لمن يزهو متكبراً بلسانه وهو ينظر إلى المتكبرين وهم يقتربون كالسيل الجارف مباهين بسلاحهم الذي صاغوه من ذهب . ثم يرمي بشهاب من نار فوق مشارف البروج من وقف منهم ليؤذن بالنصر "

- فكرة الغطرسة : حيث القيمة هنا تتمثل في فكرة نبذ المتكبر المتغطرس بلسانه فهو مكروه في ذلك الزمان وفي كل زمان وهي قيمة موضوعية تتعلق بالمجتمع (ثقافته وسيكولوجيته) .

- قيمة أخرى : وهي أن السلاح يصاغ من الذهب الذي له قيمته في ذلك الوقت وفي كل وقت وهو للاستعراض أكثر مما هو للحرب فالمحارب لا يحمل سيفاً من ذهب عند القتال .
- " الكورس : ولأن أريس العظيم " إله الحرب " كان معنا وهو مخلف ظنون المقاتلين " [1]
- فكرة تعدد الآلهة : وتظهر فكرة تعدد الآلهة في المجتمع اليوناني القديم في حوار الكورس السابق ، ومعنى هذا أنه كان للحرب إله يعبد وكان اسمه "آريس" كما ذكر . ولما كان آريس واحداً من الآلهة اليونانيين المتعددين لذلك شكلت فكرة تعدد الآلهة قيمة دينية عند أهل ذلك العصر في بلاد اليونان .
- فكرة المواجهة على مراحل بين الجيوش :

" الكورس : وسبعة أبطال صفوا أمام سبعة أبواب ليقاتلوا سبعة أبطال أكفاء لهم فتركوا عتادهم لزيوس رب النصر ما عدا رجلين أخوين شقيقين من أب واحد وأم واحدة فتقاتلا ولقى كلاهما مصرعاً واحداً " [2]

- قيمة البطولة : وتظهر هذه المواجهة بهذا الشكل قيمة البطولة الفردية للجند وهي عادة أو قيمة قديمة معروفة حيث أن القتال والحرب الشعواء تبدأ برجل ضد رجل كل على حدة لذا ترك الجند تركوا سلاحهم لأن عقيدتهم تؤمن بأن الرب "زيوس " سيحميهم .
- فكرة الصراع في الحياة : أمّا الأخوان اللذان تقاتلا فيدل ذلك على أن الصراع موجود منذ القدم ومنذ أن خلقت الأرض وهو موجود بين الأخوة فقد قتل هابيل أخيه قابيل .

" الكورس : تعالوا إلى معابد الآلهة جميعاً ورتلوا أغاني الصلاة ليلاً وليمشي في مقدمتنا باخوس الذي زلزل أركان طيبة " [3]

- قيمة التدين : يوضح الحوار السابق للكورس فكرة العبادة ، فوجود المعابد للصلاة ، وكانت الصلاة تؤدى في الليل وهي عبارة عن أغان جماعية كالمتصوفين .

" منشد الكورس : إني أرى ملك هذا الأرض كريون بن مينويكيس منذ هذه الأحداث التي قدرتها الآلهة علينا أنه يسعى .. "

---

[1] نفسه ، ص ٢٦ .

[2] نفسه ، ص ٢٦ .

[3] نفسه ، ص ٢٦ .

فكرة الادعاء : إنه يرى الملك يسعى منذ بداية الحرب فيحتمل هنا أنه يدعي علم الغيب أوان أحداً يخبره بما يفعل الملك .

فكرة الإيمان بالقضاء والقدر المحتوم من الآلهة فهم يؤمنون به وبقضائه .

" الكورس : كريون يابن مينوسيه . حسبك ما قلت في حكم أعداء المدينة وأصدقائهاوأنت ولي الأمر يسري قانونك على الأحياء منّا والأموات " [1]

- قيمة طاعة الحاكم : إن ما يقوله كريون حاكم المدينة هو قانون يماثل القانون الإلهي عندهم وذلك يتضح جلياً من قول الكورس إن هذا الحكم يسري على الأحياء والأموات . وتلك قيمة زمنية ومكانية جزئية لأن طاعة الحاكم ليست مطلقة في الزمان والمكان لأنها مرتبطة بعدله مع رعيته .
- القيمة الدينية في دفن الموتى : والحكم الذي قضى به الحاكم هو عدم دفن أحد الأخوين لأنه عدو للمدينة بل يترك للطير تنهشه . وفي ذلك تعطيل لقيمة زمانية ومكانية كونية .
- إن الأموات في كل الأديان حتى الوثنية يدفنون تحت التراب وفي ديانتهم فإن الموتى كذلك يدفنون . ولكن الحاكم كريون يخالف هذا المعتقد الديني ويمنع دفن الميت الذي هو شقيق لأنتيجوني مثل الآخر الذي قضى بدفنه مخالفاً القانون الإلهي .
- قيمة العمل عند اليونان :

" الكورس : عجائب الخلق عبر البحر ركب موج البحر حرث الأرض كل عام صاد بشباكه أمة الطير الخفيفة ووحوش الأرض والجبال وخلائق البحر ، أخذها الإنسان واسع العلية ، عرف أسرار البيان وفكره وقوانين المدينة ، وكان الإنسان أوسع كل شيء حيلة إلاّ الموت فلم يجد فراراً ووجد دواء لأمراضه المستعصية "

– هنا تتضح لنا الأعمال التي يمارسها الناس في ذلك الوقت ومنها الصيد – حرث الأرض – التطيب – معرفة الأفكار والقوانين الطبيعية والعلمية .

كل ذلك سيطر عليه إنسان ذلك الزمان إلاّ شيئاً واحداً هو " الموت " قضاء الله وقدره المحتوم على إنسان لم يجد له حيلة على كثرة حيل الإنسان وأفكاره .

وهذه الأعمال توضح لنا أن إنسان ذلك العصر له فكر لا يستهان به وقيم يعتز بها .

" الكورس : يظهر أنها لا تلين ويعني ذلك " أنتيجوني " عنيدة كأبيها " [1]

---

[1] نفسه ، ص ٣٢ .

- قيمة وراثة الأخلاق : ورثت " أنتيجوني " الأخلاق أو العادة من الأب للابنة أو انتقال وراثة العناد ولقد ورثتها عن أبيها .

" الكورس : هذه اسميني لدى الباب تذرف الدمع على أختها المحبوبة " .

- قيمة صلة الرحم والعطف : الحب والمودة والحنان بين الأهل في ذلك الوقت هي وثيقة فهذه اسميني تذرف الدمع على اختها " وأنتيجوني " تضحي بحياتها من أجل أن تدفن جثة أخيها . وذلك أيضاً متصل بالإنسان في كل زمان وفي كل مكان .

" الكورس : الذين لم تذق حياتهم كؤوس البلاء أولئك هم السعداء والذين تزلزل بيوتهم يد الله لا تذر من ذريتهم أحداً مهما كثرت ، كمثل موج البحر إذا انتفخ إليهم بريح زافية كسح قاع البحر المظلم وقلبت رماله من كل جوب وزمجر بتلاطم شواطئه زمجرة كالعويل " [2]

كذلك ترى بيت اللابداكيين تتعاقب عليه المحن منذ القدم ولا يعفو عنه فقد دب فيهم هلاك من عند الإله لا يكف يده عنهم .

- قيمة النجاة من غضب الإله : وهي قيمة دينية .

حقيقة أن الأشخاص الذين لا يتعرضون للمحن والمصائب بالطبع هم السعداء وهذا لا خلاف فيه . وتلك قيمة زمانية ومكانية لأن الناس يؤمنون بها في كل آن ومكان .

- القيمة الأسلوبية الجمالية : تظهر واضحة في استشهاد الكورس بموج البحر المتلاطم .

حيث ربط بين هياج وتلاطم موج البحر و تلاطمه بين المصائب التي وقعت في إحدى العوائل " اللابداكيين " حيث أصابتهم الآلهة بالمحن وأبناءهم دائماً . فالطبيعة غاضبة عليهم لأن الآلهة غاضبة علَيهم . واللقطة الجمالية ماثلة في حركة تلاطم الموج وتتابعه بما يفيد الاستمرار .

والقيمة الجمالية : " أيّ الناس مهما كبر يستطيع أن يرد قوة زيوس وسلطانه ؟ "

وهنا يظهر استخدام الكورس لأسلوب الاستفهام الاستنكاري الذي فيه نفي لوجود قوة تواجه قوة زيوس الرب الذي يَقْهَر بسلطانه وجبروته ولا يُقْهَر .

- قيمة الشورى : والشورى هي قيمة سياسية تنأى بالحاكم عن خطأ قراراته وتفكيره

" الكورس : يا مولانا ما ضرك أن تتعلم منه أن أحسن الرأي وتعلم أنت منه كلاكما ،

---

[1] نفسه ، ص ٣٦ .

[2] نفسه ، ص ٣٨ .

قال فأحسن " [1]

- القيمة هنا في طلب الشورى واتباع الرأي السليم وإن كان من الابن لأبيه فلا يضر ذلك الأب بشيء وكأنه قيمة حسنة معمول بها ولا بأس في ذلك .

- قيمة الحب أقوى من الكره : ابن كريون عدو أنتيجوني يقع في حبها وفي ذلك تظهر قيمة التضاد بين عاطفتين والتضاد قيمة جمالية أيضاً

" الكورس : يا إله الحب الذي لا يغلب الذي يهوي على من ملك ، ويقيم فوق خدود العذارى الناعمة ويغشى صحف قلوبهن ومراقد الوحوش لم يفلت من سلطانك أحد من البشر .. . " [2]

فالقيمة في الحب الخالد الذي يضحي كل طرف فيه بكل ما يملك من نفس ومال وأهل لأجل حبيبته ، فالحب فى كل زمن يسيطر على المحبين وفي هذه المدينة لم يخل الناس من الحب فيما بينهم ، وقصة الحب بين أنتيجوني وهيمون ابن خالها كريون حاكم المدينة عدوها خير دليل على ذلك ، فالحب أقوى من العداوة .

- فكرة الحب وفكرة الواجب : الإرشاد والتوجيه قيمة تربوية وهذا ما يفعله الكورس .

" منشد الكورس : من البر إيتاء حق الله والتقوى ، ولكن ذوي السلطان لايحلون لأحد أن يعتدي على سلطاهم "[3]

وبذلك يتناسون واجباهم نحو الناس ونحو الله .

والقيمة هنا إرشادية فالكورس يرشدنا إلى ما يجب علينا من الواجبات ولكن جبروت صاحب السلطان في كل العصور وفي عصر الكورس الذي عاش فيه ، نجد كريون يتسلط على الناس ولا يستمع إلى نصيحة الكورس له .

- فكرة الإيمان بالقدر : آمن المجتمع اليوناني القديم بالقدر وهذا ما يظهر على لسان الكورس .

" الكورس : قضى هذا القدر على " داناياس " [4] والقدر لا يرده الجاه ولا المال ولا السلطة ولا قوة الجيوش " [5]

---

[1] نفسه ، ص ٤٥ .

[2] نفسه ، ص ٤٨ .

[3] نفسه ، ص ٥٠ .

[4] اكريزيوس والد داناياس ألقاها في سجن مظلم يشابه قدرها قدر أنتيجوني .

[5] نفسه ، ص ٥٢ .

- قيمة الرضا بالقدر المكتوب : وهي قيمة دينية :

إذا جاء القدر المحتوم فعلى الشخص أن يرضى به فهو المكتوب له في الدنيا ولا قدرة له على رده وليس أمامه إلاّ أن يرضى به ويستسلم له وذلك من الدين وقوة الإيمان .

- فكرة التنبوء في المجتمع القديم :

" الكورس : قد غادر الرجل يا مولاي بعد ما تنبأ بنبوءة منكرة ونحن نعلم منذ بدلنا شعراً أشيب فكان شعر رأسنا الأسود أن هذا الرجل ، لم يتنبأ للمدينة بنبوءة وكذبت ولو مرة واحدة "[1] والنبوءة جزء من الحياة الدينية على الأرض في المجتمعات والأقوام القديمة تتدخل في سر الحياة اليومية للحكام والناس جميعاً . وكان للعراف الذي يتنبأ " كاهن المعبد " دور كبير في المجتمع القديم .

- فكرة الإيمان بعاقبة الإثم : وهي تعطي قيمة دينية :

" الكورس : بغير هوادة يا مولاي إن عقاب الله سريع على الآثمين "[2]

فكرة الأقدار بأن عقاب الله للمتجبر في كل عصر يأتي من الله وحده ولا يجوز لأي من البشر أن يضع نفسه مكان الله فيعاقب غيره من البشر على أمر يخص الله وحده .

- قيمة الدعاء : الدعاء قيمة دينية تظهر في حوار الكورس :

" الكورس : إيه يا باخوس يا من تدعى بأسماء كثيرة يا أعز صبايا كادموس ويا نسل زيوس مرسل الرعد المدوي أنت يا حامي أبطالنا المجيدة يا ولي وديان ديميتر الإيليزيه التي يلتقي فيها عامة الأمم .. . باخوس يا ساكن طيبة التي كانت أم مدائن الباخين عند مسيل اسمينوس الجاري . وعند الأرض التي بذر فيها ثعبان الأساطير بذوره "[3]

القيمة هنا دينية : فهذا دعاء من الكورس بالإضافة إلى تسجيل تاريخي وجغرافي لمدينة طيبة وآلهتها .

- قيمة التوسل للآلهة : قيمة دينية أيضاً .

---

[1] نفسه ، ص ٥٧ .

[2] نفسه ، ص ٥٧ .

[3] نفسه ، ص ٥٨ .

"الكورس : والآن قد هوت على المدينة وعلى أهلها أمراض عصيّة فتعالى طهرها من الوباء
وأعبر إليها جبال البزماس أو المضيق المتلاطم أنت يا حاوي النجوم " [1]

وشمل الدعاء أيضاً قيمة أسلوبية جمالية عنه طريق المناجاة : وهو حديث الشخص لنفسه والكورس الذي هو مجموعة تعبر عن الرأي العام في الحدث أو القضية إلاّ أنه هنا يتحدث مع نفسه بصوت الشعور .

القيمة الدينية : هنا أن الكورس ينادي ربه أن يشفي المرضى المصابين في المدينة.

والقيمة هنا أن الرب وحده هو الشافي عندهم من الأمراض الفتاكة .

- فكرة الثواب والعقاب : وهي فكرة دينية :

" الكورس : ها هو ملكنا وقد جاء وفي يده حجة بينة إذا أحل لنا أن نقول ذلك إن ما أصابه لم يكن من فعل غريب إنما كان من خطئه هو " [2]

القيمة هنا : هي أن الظالم ينال جزاء ظلمه في النهاية وتلك عبرة لكل العصور ، وما يصيب الشخص إلاّ الذنب الذي يرتكبه هو لا غيره من الناس .

" الكورس : هكذا نرى سلطان العدالة آخر الأمر " [3]

القيمة : هي أن الخير ينتصر دائماً على الشر ولكن في نهاية الأمر . وهذه قيمة تذكر حتى الآن في كل زمان ومكان .

" الكورس : الحكمة والمعرفة رأس السعادة والحكم الصارم عاقبته ظلم صارم وعذاب أليم يصيب المستبدين والمتعاظمين ثم لا يتعلمون الحكمة إلاّ وهم شيوخ مدبرون" [4]

الفكرة هنا أو القيمة : هي أن الظالم سيلقى جزاءه ولكن المشكلة هي أن العقاب قد يتأخر ولكن المستبد والمتجبر لابد له من عقاب يردعه إن آجلاً أو عاجلاً .

---

[1] نفسه ، ص ٥٨

[2] نفسه ، ص ٦٢ .

[3] نفسه ، ص ٦٣ .

[4] نفسه ، ص ٦٥ .

إدراك القيمة الموضوعية
إدراك القيمة الجمالية في النص المسرحي الخليجي
تطبيقات (٤)

تحتاج القيمة الموضوعية لكي تدرك إلى الخبرة الاجتماعية والإنسانية والمعرفة عن طريق مراجعة ممثلات عقلية مختزنة ..

ولكن القيمة الجمالية تحتاج إلى الخيال بمراجعة مماثلات تعبيرية تستثير المشاعر لتجسد تعبيراً جديداً يضاف إلى المثل المختزنة للتعبير ، وهو تعبير متغير مع كل تلقي جديد لتلك القيمة الجمالية .

ولا شك أن الوقوف عند القيمة الجمالية في النص أو في العرض المسرحي مسبوق دون أدنى شك باسترشاد بتعريفات العلماء والفلاسفة للجمال على تباين تلك التعريفات من مدرسة فلسفية إلى مدرسة فلسفية أخرى غير أن معطيات هذه المدارس قد انطلقت من حيث موضوع الجمال على ركائز أو عناصر موضوعية أو أسلوبية ، كما ظهرت عند النقّاد العرب القدامى مشكلة اللفظ والمعنى ، ظهرت في فكر علماء الجمال أو الفلاسفة الذين شغلوا بالتنظير لمفهوم الجمال قضية المادة والشكل والتعبير . فمنهم من ربط القيمة الجمالية بالموضوع أو المغزى الفكري وخاصة فلاسفة المادية الجدلية وكذلك عدد من الفلاسفة المثاليين كما في نظرية المثل عند أفلاطون ، ومنهم من ربطها بالشكل والمضمون معاً كما في نظرية المحاكاة عند أرسطو ، ومنهم من ربطها بالشكل دون غيره .

ولّما كان الفكر موضوعاً وكانت القيم موضوعاً وكان الموضوع مادة تظهر من خلال شكل يهدف في كل ما هو فن إلى التعبير ، وكان الهدف من التعبير هو التأثير المقنع أو الإمتاع بهدف الإقناع فكان استقبال التعبير يتم من خلال الشعور والوصول إلى حالة الإقناع من خلال العرض الذي يستند إلى التقييم والتقويم المعرفي والسلوكي بوساطة الإدراك والحس حيث يستند الإدراك إلى الخبرة والممارسة ويستند الحس إلى الذوق وهما اللذان يتحقق بتفاعلهما القياس والتقدير القائمين على الرصيد الفكري والمعرفي والرصيد الشعوري . لذلك نقف عند تحليل عدد من النصوص المسرحية العربية بقصد محاولة التقدير واستخلاص القيمة . ولقد وقف قبلي في هذا

المجال د. إبراهيم غلوم [1] وانتهى في كتابه من عرض صورة سلطة الآباء في المجتمع العربي الكويتي والبحريني كمثال للأب في شبه الجزيرة العربية ووصل إلى أن الأب في هذا المجتمع يمارس سلطات حازمة ومتزمتة تتعارض تعارضاً حاداً مع توجهات الأبناء ورغباتهم بل تكبت حريتهم .

وهو يخلص من خلال استعراض المغزى الخاص بالعديد من المسرحيات إلى أن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي يجعل الأب نموذجاً ومثالاً أعلى للسلطة السائدة ، وكأن التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية ، وتحويل أساس في هيكلها من تلك البنية الهشة التي كانت عليها قبل التغير ، إلى بنية أكثر قوة وصلابة . ويرى أن هذا ما كانت تقوله المسرحيات الهزلية التي كشفت عن الجذور الرثة للآباء قبل النفط ، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط ، سواء عند (محمد النشمي) أو عند (حسين الصالح الحداد) أو عند (صالح موسى) أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت والبحرين . ولكنه يفرق تفريقاً جوهرياً بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيداً للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة ، في تلك المسرحية الهزلية .

وفيما يتعلق بأركان المسرحية الهزلية يكشف عن النزعة الإصلاحية للحوار . أي أن الحوار فيها يتجه إلى محاولة تقويم الأبناء ، أي أن هدفه في الأساس هدف تربوي.. تعليمي . دون أن يلمح إلى علاقة ذلك المنحى التربوي بالمسرح التعليمي البريختي وهل هناك علاقة بالشكل الفني للمسرح التعليمي أم لا ؟

وهو يرى منحى مختلفاً للحوار في المسرحية الهزلية الخارجية عندما تكون مسرحة الأباء نموذجاً للحوار مع النظام السياسي .

كما يخلص إلى أن فن الكاتب المسرحي الخليجي في الكويت والبحرين حين تعرض لموضوع العلاقة بين الأباء والبنون مزج في الحوار بين سلطة الآباء وتحكمهم المستمد من الأصول المرعية في زمانهم وسلطة النظام السياسي مما أكسب العمل المسرحي نزعة أكثر صداماً مع الواقع ، وأكثر ارتباطاً بأهداف أكثر ثورية [2]

---

[1] د. إبراهيم عبد الله غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي – دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ع ١٠٥ ، ذو الحجة ١٤٠٦ هـ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦م .

[2] غلوم ، م ، ن ، ص ص ٣٠١ – ٣٠٢ .

فعلى مستوى القيم الاجتماعية فقد برزت بوضوح قيمة الصدام بين الأب على رأس النظام الأسري والسلطة المركزية (الحاكم) على مستوى النظام السياسي والآباء والأبناء في المواجهة المزدوجة على ذلك تطبيقاً أو تجسيداً في مسرحية صالح موسى (ضعنا بالطوشة) [1] حيث " دفع الكاتب وجه التطابق بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن تجاربه والظهور في مواقف درامية تتوازن حركتها – مباشرة – مع حتمية ما يتحقق في الواقع . فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته ، ورضى بالحل الديمقراطي ، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل ، وإطلاق حرية الغرائز . ثم ضل الجيل الجديد طريقه إلى الحرية [2]

وتظهر القيمة التعليمية للمسرحية عندما جاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكر الأبناء أن للحرية قيود فكما لا يصلح الاستعباد في تأسيس دعائم الحكم ، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضاً .

ويخلص غلوم من هذه النهاية إلى إدانة المجتمع الخليجي المحافظ والمجتمع الخليجي المتحرر على حد سواء واعتبر كلاً من الطريقين نوعاً من الضياع حيث أهدرت إمكانات الأجيال طاقتها بسبب السلطة القهرية رمزاً للاستعباد والرخاوة عند الأبناء رمزاً للغريزة البشرية المطلقة ، كما يدين الأيديولوجية الخاصة بالأبناء إدانة كبيرة .

أما عن اللقطة الجمالية وقيمتها الزمنية فقد ظهرت في مسرحية (ضعنا بالطوشة) في خاتمة المسرحية المفتوحة إذ لم تخل من الإيحاء بحتمية العودة إلى أيديولوجية الغرب ، وخاصة في لقطة إشهار الأب لبندقيته في نهاية المسرحية . وما تلمح إليه من رمز للسلطة الكويتية وخيارها الديمقراطي ، فهو يريد أن يوجز رأيه القاضي بعدم صلاحية الخيار الديمقراطي للحكم في الكويت . وبغض النظر عن رفضنا لرأيه ، إلاّ أن اللقطة تعكس قيمة رأيه الفكري وقناعاته – من حيث الموضوع – كما تشكل قيمة تعبيرية . وقد حصر غلوم واحداً وسبعين نصاً مسرحياً كويتياً وبحرانياً وقطرياً يناقش موضوع السلطة الأسرية القهرية للآباء في المسرح الخليجي.

---

[1] صالح موسى ، ضعنا بالطوشة ، مخطوط مسرحية أخرجها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكويتي في ٢ / ٣/ ١٩٧٣م ودمشق يوليو / تموز ١٩٧٦م .

[2] غلوم ، م ، ن ، ص ، ٢٩٩ .

أما أحمد العشري فقد ركز في دراسته حول مسرح محمد الرشود [1] على عدد من القيم الاجتماعية في المجتمع الكويتي تلك القيمة الناتجة عن الممارسات الاجتماعية والمشكلات الناتجة عنها مثل عمل المرأة الكويتية وما يجلبه من مشكلات الشهرة وقضاياها ، صراع الأزواج حول دخول المرأة مجال السياسية ، سلبيات الزواج ، اغتراب الزوج ، الصدمة الحضارية وعدم التكيف ، الوساطة ، مشكلة الخدم ، التسيب الوظيفي ، تعدد الزوجات ، الزواج من أجنبيات ، الشتائم . وقد خصص لها الباب الثاني من كتابه .

وهو يحصر القيم الأسلوبية في فنون الكوميديا في النص المسرحي الكويتي ويعرض للمفارقات اللفظية والتورية ولأسلوب اللبس وللنكتة ثم يستخدم أسلوب القلب . وأسلوب الكاريكاتير . وأسلوب التكرار . وأسلوب التناقض ، وقد عرضها بالباب الأول من كتابه .

ومع كل فصل من فصول الكتاب يقف وقفة تحليل لموقف من مسرحية يدعم عن طريقه وجهة نظره ويأصل به المفهوم الذي يعرض له ، غير أنه يخلص إلى هذا الرأي : " لا تزال معظم مسرحياتنا الكوميدية في سائر أنحاء الوطن العربي تعتمد بكل أسف اعتماداً كبيراً على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما نطلق عليه فن القافية أو الردح " [2] ومن الواضح أنه ركز في دراسته مثل غلوم على القيم الاجتماعية .

- الحرب والمصالحة بين العرب وبعضهم البعض :

أما محمد العثيم [3] [4] فإنه أظهر من غيره من كتّاب الخليج في الاحتفاء بالقيمة الأسلوبية . ولقد تأسست مسرحية العثيم الأخيرة (الحرب السفلى) على فكرتي الحرب والمصالحة بين العرب والعرب ، فالحروب مستمرة وجلسات المصالحة منعقدة ، كلا النشاطين قائمين في آن واحد ، مما يعكس عبثية المواقف العربية الرسمية على المستويات السياسية :

" اللوحة الأولى :

---

[1] أحمد العشري ، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود – دراسة تحليلية – الكويت ، شركة الخليج لتوزيع الصحف ، ١٩٩٤م

[2] أحمد العشري ، م ، ن ، ص ، ٤٢ .

[3] كاتب مسرحي سعودي ، للاستزادة راجع : نذير العظمة ، المسرح السعودي ، الرياض ، النادي الأدب ١٩٩٢م ، ١٤١٢ هـ .

[4] كذلك : د. أبو الحسن سلاّم في بحثه المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية ، القاهرة ، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

(طاولة اجتماعات محاطة من الخلف بجدار على شكل نصف دائرة يحتل المكان على طرفي الطاولة كل من " طوّاف " لليمين و " مخراز " لليسار " . ويتوزع في الوسط " الساقي " و " مداح " وهما متعاونان .. في الجوار المظلم . طلقات الرصاص وصيحات الموت والسماع لقنابل بعيدة).

ولأن مكتب الوسط (نصف البيضاوي) يتيح جانبين متسعين على المسرح " أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب " تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل على الرغم من تواجدهم في الأمام أحياناً ..

(المنظر على طاولة الاجتماعات منظر مرح وفرح ولا يبدو أن ما يدور في الخلف يؤثر على مزاج الجالسين) :

طوّاف : لقد أتينا بنية الصلح .. الحرب مسلية لكن .. الصلح .. أحياناً الصلح .. الصلح .. ليكن الصلح .. قد تقولون أننا مهزومون لكن واقع الأمر أن من ينتصر لابد أن ينهزم أخيراً ..

مخراز : لا أنتم لاتهزمون .. أنتم أشداء مثلنا .. قد نكون انتصرنا عليكم لكنكم في حقيقة الأمر انتصرتم على أنفسكم .. أنتم نعم الرجال أنتم رجال كرّ وفر .. وتستحقون الانتصار (يقوم كمن أخذته النخوة) تفضلوا .. هيا تفضلوا .. انتصروا أنتم .. سنكون نحن وأنتم منتصرون . هيا انتصروا .. والله لابد أن تنتصروا وإذا لم تنتصروا سوف " أزعل عليكم " نعم .. الحرب كر وفر .. لابد أن تخجلوا انتصروا .. كان يفترض أن تنتصروا .. لكنكم استحيتم .. الآن انتصروا .. " [1]

- المفارقة الدرامية :

وتظهر المفارقة الدرامية منذ التهيئة الأولى التي تمهد للتقديمة الدرامية تلك التي تضمنها الإرشاد الخاص بالمنظر ، حيث المفاوضات قائمة وفي خلفية المنظر " طلقات الرصاص وصيحات الموت " السماع لقنابل بعيدة " " .. أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل "[2]

كما تظهر المفارقة الدرامية ويتأكد ظهورها بالحوار الدائر بين طرفي التفاوض حيث يمن كل طرف منهما على الطرف الآخر كما لو كان النصر غنيمة يتناوبون على الظفر بها . والمفارقة

[1] محمد العثيم ، مخطوطة مسرحية (الحرب السفلى) . الرياض ، ١٤١٥ هـ — ١٩٩٤م .ص ص ٥ – ٦.
[2] م ، ن ، ص ، ٥ .

تظهر بمقابلة الفعل بفعل نقيض له أي مقارمة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي ، بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له . وتظهر المفارقة في تعادلية الفعل الدرامي لدى كل شخصية منهما .. فالشخصية تريد للشخصية المواجهة لها أن تنتصر عليها ولكن ذلك لا يتعدى حدود طاولة المفاوضات بينما تحاول الشخصية نفسها تحقيق النصر على الطرف المواجه لها في ميدان الحرب . فالقول لا يتوافق مع الفعل . كل شخصية منهما تقول بالسلام والمصالحة ولكنه عملياً يواصل الحرب والمفارقة الدرامية على هذا النحو تحيل الحدث إلى حدث عبثي شبيه بما يدور بين " استراجون " و "فلاديمير " في مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة (في انتظار جودو) [1]حيث يتفق كل من " فلاديمير " و " استراجون " على الذهاب وترك المكان في نهاية الفصل الأول لكنهما لا يذهبان بل يجلسان في مكانهما

" فلاديمير : هيا بنا نمضي

استراجون : هيا بنا نمضي (يجلسان) .. (ستار) "

وتظهر المفارقة الدرامية أيضاً من خلال الانقلاب المادي للشخصية من حالة المصالحة الكلامية إلى حالة الحرب الكلامية على طاولة المفاوضات ، بالانقلاب من المجاملات إلى المصادمات الكلامية :

" طوّاف : شكراً لكرمكم .. . وأدام الله انتصاركم لكننا نريد الصلح .. وكما تعرف

(يبدأ الهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ويجاربه مخراز في الحوار قائمين)

- الصورة الفنية وخصوصيتها :

في تحول الحوار الصائت من أسلوب المجاملة إلى أسلوب المصادمة يظهر التدرج عنصراً فنياً متصلاً مع عنصر آخر هو الحوار الصامت . فالصمت لغة لا تقل بحال عن لغة الصوت ، فكلاهما يؤكد الآخر ويكشف عن بلاغته (فالهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة) تعكس عدم فهم كل طرف من أطراف التفاوض للآخر واستحالة فهم كل منهما للآخر تتأكد بوقوف "مخراز " و " طوّاف " في أثناء هذا الحوار " الببغاوي " أو هذا المستوى الصوتي الببغاوي . تعكس عدم جدوى المفاوضات ، لأنها تؤدي إلى معان مختلفة عن معنى الصلح الذي نعرفه نحن الذين نتلقى الخطاب .

[1] صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ت: د. فايز اسكندر ، (المسرح) ، ع . الأول ، ١٩٦٤م .

ومع أن أحداً لا يفهم ولا نحن نفهم المعنى المترجم للهمهمات إلاّ أننا نستوحي المغزى التعبيري لهذا التحول من اللغة المفهومة لنا ، مما جاء في نص حوار التفاوض إلى اللغة غير المفهومة لكل من الشخصيتين في المشهد مما جاء في نص الهمهمات البغاوية في المشهد نفسه والمفهومة لنا ، حيث يوحي نص الهمهمات بعبثية الموقف الدرامي نفسه على مستوى العمل الفني . وعبثية الموقف العربي السياسي على مستوى عالمنا العربي حيث التفاوض والحرب دائرة وحيث المجاملات في أسلوب المفاوضات التي يجب أن تبنى على المكاشفة والمصارحة ثم الهمهمة والبغاوية في أسلوب المفاوضات ثم السب والشتم في أسلوب المفاوضات :

" مخراز : نعم كل هذا صحيح .. نعم الصلح .. ونحن ننوي الصلح المشرف .. سوف نملي شروطنا عليكم ..

طوّاف : من حقكم .. هذا من حقكم .. أنتم المنتصرون وتملون الشروط .. ونحن سعداء بشروطكم ..

مخراز : لا .. أعوذ بالله .. نحن لم نقصد أننا المنتصرون .بل أنتم المنتصرون ولكن

عليكم أن تنفذوا شروط الصلح ..

أولاً . . أن تتركوا أموالكم وعتادكم وأن تذهبوا إلى الشيطان يا خساس ..

يا سفلة .. يا قليلو الحياء .. يا ثيران بدون قرون .. أما بناتكم ونساءكم وصبيانكم فسوف يبقين رهائن عندنا لأنكم غير حريين بهم .. هذا لكي لا تخونوا معاهدة الصلح وإلاّ .. هاه وبعد هذا أنتم المنتصرون .. نعم أنتم المنتصرون أما نحن .. نحن لا نهتم بالنصر ما دمنا نفعل ما نردد .. " [1]

وخصوصية الصورة تبرز في التلبيس الدرامي حيث يعمي المغزى على المتلقي فيتساءل هل المتصارعون هما عرب أم أن أحدهما يهودي !!

- التخلص الدرامي التغريبي في الحدث :

والتخلص الدرامي عنصر فني يلجأ إليه الكاتب في محاولة لوقف الصراع أو توجيهه إلى وجهة أخرى متصلة به ، بهدف خلق نوع من التشويق ومن ثم الإشباع المقصود بغية الموقف وإشاعة

---

[1] العثيم ، نفسه ، ص ص ٦ – ٧

التوتر لدى المتلقي وذلك وفق فنون الكتابة الدرامية التقليدية .أما التخلص هنا في هذا الحدث فهدفه القطع الفجائي ، وهو شبيه بأسلوب القطع والمزج في المشهد التليفزيوني غير أنه هنا عنصر من عناصر التغريب الملحمي من ناحية إذ يتيح للمتلقي تأمل الموقف ومن ثم الحكم عليه بالسلب أو بالإيجاب فظاهرة الازدواجية في الموقف السياسي ظاهرة اجتماعية والمسرح الملحمي وفق نظرية التغريب البريشتية يتعقب الظواهر الاجتماعية ويعيد عرضها وفق الصورة المحتملة المؤدية إلى حياد المتلقي . وهذا هو الهدف من هذا القطع الدرامي الفجائي المتخلص من الاحتدام الصراعي السابق قبل وصوله إلى الذروة: ويتركز التصوير المعاد بين الثنين أيضاً يشخصان حالة الصلح :

" مداح : (للساقي وهما يتعانقان) إننا آسفون لما سببته الحرب الأهلية لكم
من إزعاج .. كان بعضكم لا ينام الليل من الخوف " [1]

وهذا القطع الدرامي هو قطع ملحمي تغريبي ولذلك تجد فيه مباشرة خطابية ، فالخطاب موجه لنا . وتنبع فنية التصوير فيه من عنصر (الحكي) وليس (المحاكاة) فعناق (المداح للساقي) لا مبرر له على المستوى المنطقي ولا على المستوى الدرامي . ولكن الضرورة التغريبية هي التي أوجدته بل فرضته فالتعانق كان يجب أن يتم بين المتفاوضين " مخزاز " و " طوّاف " وبما أنهما ممثلان لسياستين مختلفتين ، وبما أن أداء كل منهما التفاوضي مفروض عليهما ، وبما أنهما وسيطان لسياستين متناقضتين ، فإن كل منهما يعيد على الآخر تصوير الموقف السياسي الذي كلف بأدائه لذلك فإن لقاءهما التفاوضي كان لقاء مصنوعاً لقاء قائماً على التصوير الباهت ، على الزيف وليس على الصدق . من هنا فقد جاء عناق " المداح " و " الساقي " وكلاهما صاحب وظيفة خدمية (وظيفة رثة) مؤكداً لطبيعة الزيف على مستوى الحدث بطريقة الحكي وليس أسلوب المحاكاة حتى يتعمق المتلقي في الموقف التفاوضي ويكتشف زيفه " ويندهش من هذا الموقف الزائف ليس على مستوى الحدث الدرامي في المسرحية ولكن على مستوى الموقف السياسي العربي المعيش .

ومع ذلك فإن الحرفية الدرامية في الكتابة وحدها هي التي تعطيك الألوان المختلفة أو الأبعاد المختلفة للصورة الدرامية ، من هنا يتحول التوجه بالخطاب من الجمهور إلى الشخصيات الرئيسية فيالحدث نفسه ، فيصبح الخطاب توجيهاً تحذيرياً لأطراف التفاوض ، ويتحول صاحب الدور الخدمي التمهيدي للمفاوضات صاحب أمر ونهي مما يجعل المتلقي في دهشة أمام تحديد هوية ذلك الممهد أو صاحب الدور الخدمي فالساقي والمداح لهما في الحدث وظيفة أخرى هي الأصل في

---

[1] نفسه ، ص ص ، ٦ – ٧ .

دورهما فهما الآمران الناهيان لأطراف المفاوضات ، وهما الداعيان إلى التفاوض - كما يبدو من خطاب الساقي - والساقي هنا ليس ساقياً بالمعنى المعلوم لوظيفة الساقي وهي وظيفة خدمية ، والكنه الساقي بمعنى من يمد الآخرين بسبل الحياة بالمال وبالدعم الاقتصادي والمعونات ، وما المدّاح عندئذ - سوى ذلك الذي يتغنى مردداً أو منشداً لقصيدة أو لسيرة لا يمل من تكرارها . أو أن أحدهما المانح المانع في مجال الاقتصاد والآخر هو ممثل الشعارات والأقوال والتنظيرات السياسية والاقتصادية وحيث نصل إلى هذا الفهم فإن ، الساقي يمكن أن يكون رمزاً للرأسمالية العالمية ممثلة في (أمريكا) والمدّاح يمكن أن يكون رمزاً للكتلة الشيوعية ممثلة في (روسيا) وقد كان راعي مفاوضات المصالحة بين العرب وبين إسرائيل منذ مؤتمر مدريد ١٩٩١م وإلى الآن ومعلوم أن قوة الكتلة الرأسمالية في اقتصادها وقوة الشيوعية في شعاراتها وأقوالها :

" الساقي : ونحن نعتذر أيضاً وكنا نود أن تموتوا جميعاً لكن ما دمتم أحياء فلا بأس

لا بأس تنفذوا الشروط وارحلوا قبل أن تموتوا بالرصاص الطائش " [1]

صورة العربي وصورة الأجنبي بين محركي الصراع والمتصارعين في المستوى التاريخي والمستوى الدرامي

لاشك أن الواقع التاريخي المعيش في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي فيما بعد حرب الخليج قد عكس نفسه وبقوة على هذا العمل المسرحي : (الحرب السفلى) فالحرب والتفاوض المصطنع هي ظاهرة السياسات العربية في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر منذ حرب الخليج والمحرك للصراع العربي في منطقة الخليج وفي المناطق العربية عبر الوطن العربي كله هو الاستعمار الجديد (الاستعمار الاقتصادي) بزعامة أمريكا والاستعمار الفكري الجديد الذي غزا بعض الأنظمة في الستينيات وغزا بفكره الشيوعي في عقول عدد من مفكرينا وشبابنا المثقف وهذا ما تعكسه هذه المسرحية بأسلوب الفن الدرامي :

" طوّاف : (بغضب مغيراً بلهجته) ماذا .. نموت (بانفعال) إنكم تميتوننا (يدور

بالمكان وهو يشد شعره) .. كيف يقول نموت .. إننا لا نموت .. وأنتم أيضاً

---

[1] نفسه ، ص ٧ .

لا تموتون .. إن الذين يموتون هم الرعاع والسوقة .. تلك هي روعة الحروب الأهـ
لا يموت من يشعلها .. الذي يموت هو من يعمل على إطفائها من السوقة والبسطاء [1]
" مخراز : نعم .. إننا نتسلى بالحرب .. المهم دعونا نهتم بمصالح الوطن ولننس
الحرب الأهلية . "

وإذا كانت الحرب تسلية عند العرب – فيما يرى المؤلف – فإنها عند مشعلي الحروب من الدول الكبرى ليست كذلك بل هي حرب من أجل السوق ، ليست هي حرب من أجل نصرة دين على دين آخر لأن الدين الإسلامي بالنسبة للدول الكبرى وأعوانها يوحد العرب والمسلمين والهجوم عليه من أجل منعه عن أداء دوره الموحد لكلمة العرب ولكلمة المسلمين ومن ثم وقوفهم بوحدة قرار أمام الدول الكبرى وهي دول هدفها الأول والأخير هو السوق ؛ الواردات من الخام النفطي وحركة التصدير إلى السوق العربي وخاصة الخليجي ، والإسلام إذ يوحد كلمة المسلمين يوحد قرارهم ومصيرهم وفي ذلك تحدٍ واضح لتلك القوى الاستعمارية في الغرب المهيمن وفي الشرق المتحفز . لذلك فلا يحق للمتحاربين إيقاف الحرب لأنهم لم يشعلوها وإنما يوقف الحرب من أشعلها وهو المحرك لأبعاد الصراع في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر ، تماماً كما كان " الروم" و "الفرس" قديماً يحركون الصراع بين إمارة الغساسنة العربية في الشمال الغربي من الوطن العربي وإمارة الحيرة في الشمال الشرقي من الوطن العربي ، حتى لا تقوى شوكة العرب وتتوحد كلمة قبائلهم فما أشبه اليوم بالبارحة :

" مدّاح : لا .. وألف لا .. بل عليه أن يعتذر .. وإلاّ فإننا سنعود نبلغ أتباعنا بمواصلة
الحرب .. قل إننا لا نموت بالحرب الأهلية .
مخراز : (لطوّاف) اعتذر للساقي . قل له . إن الذين يموتون هم الرعاع ." [2]

نتيجة الصراع :

ينتهي الصراع في العمل الدرامي كما في الحياة على انفراج أو كشف فهو يبدأ بأزمة تتصاعد لتصبح في ذروتها لتنتهي بالكشف أو بالنتيجة التي تمخض عنها الصراع ، تلك التي يكتشف فيها طرفي الصراع في الملهاة وفي الدراما الاجتماعية وكذلك متلقي الحقيقة . حقيقة الموقف أو الموقف الحقيقي والأصيل في القضية موضوع الصراع ومن ثم يأتي التنوير أو المعرفة :

[1] العثيم ، نفسه ، ص ٧ .
[2] نفسه ، ص ٨ .

* (ينقسم الجدار الساتر في خلفية الكتب من وسطه عمق المسرح مشرقاً مضيئاً لا يحجب الرؤية والأشجار . ليس هناك شيء يحجب النظر غير جدار اليمين حيث مقابر غثيان ولوحة كبيرة تشير لذلك ورتل من الموتى يحملون ثم يحملون . ثم كرسي مترادف في المقدمة)

الساقي : (مواصلاً دون أن يعير أي انتباه لانفتاح الخلفية) .. عذر .. المهم وكما ترون فإن رعاعنا ورعاعكم لم ينتصر أحد منهم على أحد ولم ينتصروا على الآخرين .. ولأسبابنا ستنتهي الحرب على أن ترحلوا معززين مكرمين ..
(وبمجاملة غير مقصودة ومبالغ فيها) أو تفضلوا على راحتكم ..

مخراز : (لا زال في نشوة مجاملاته مما يحرج الساقي) نعم تفضلوا حيّاكم الله إننا أصدقاء أليس كذلك ..

الساقي : (مقاطعاً) يقصد أنتم متعبون *[1]

- **الرمز ودلالته في المشهد :**

الرمز في المسرح مجسد ، وهو على غير صفة وجوده في الشعر أو في الرواية يأتي عبر الإيحاءات . وأول ما يلفتنا إلى الأسماء هي دلالاتها الرمزية (طوّاف) فهذا يذكرنا باللاجئ الفلسطيني فهو طوّاف عبر القارات والبلدان بل العصور . و (مخراز) وهو الأداة الفاعلة دائماً وفق توجيه وإرادة من يمسك بها أو يحركها . و (الساقي) وهي صفة المنح والمنع في آن والسقيا فعل نماء وحياة وهي أيضاً فعل نشوة وانتشاء وغياب عن الوعي . و (المدّاح) صفة كلام موقع مردد للسير والتواريخ صفة رمز يجسده (الكرسي المترادف) في المقدمة ، ذلك الذي تتركز عليه الإضاءة الدرامية بعد مشهد تشييع أرتال الموتى من الطرفين . فهو يدل على أن البقاء لكرسي الحكم . فهؤلاء الشهداء أو الموتى قد قتلوا ليبقى الحاكم على كرسيه .

وإذا كان نص (الحرب السفلى) يعكس القيم السياسية في المجتمعات العربية فإنه يستظهر القيم الأسلوبية الدرامية أيضاً بما تحمله من تكرار تناقض ومفارقة في الصور والأفعال وردود الأفعال ، ورموز كلها تشكل أسس القيمة الجمالية .

[1] نفسه ، ص ٩ .

جماليات التكوين في العرض المسرحي
تطبيقات (٥)

التكوين :

هو جماع جزئيات الصورة الحركية الجسمية لشخصيتين فأكثر في حالة من الثبات لفترة زمنية في موقف درامي مسرحي ، في صورة واحدة تعطينا وحدة تصور ووحدة أثر . ويتميز التكوين المسرحي في الملهاة بالسرعة والبساطة والتنوع في الحركة والمبالغة فيها ، كما يميل إلى الشكلية وإلى الآلية أو النمطية في الغالب"[1]

وقد يكون تكوينا تشكيلياً في المنظر المسرحي أو في الإضاءة المسرحية

إذاً فالتكوين هو اشتمال صورة ما على عدد من العناصر المتلائمة أو المتنافرة في وحدة بحيث يعطينا قيمة أو أثراً ما قد يكون موضوعياً أو ذاتياً غير أن القيمة الجمالية تتخلله . والتكوين متعدد الأنواع عند التشكيليين وهو كذلك في فنون العرض المسرحي على أساس أن الصورة المسرحية هي عمود العرض المسرحي الفقري .

أنواع التكوين :

هناك التكوين المفتوح والتكوين المغلق والتكوين الإشعاعي والتكوين الهرمي . وتلك تقسيمات أساتذة النقد الفني في قياس الصورة التشكيلية .

أولاً : التكوين المفتوح : حيث يبدو الشكل في التكوين ممتداً خارج الصورة وهو ما يصنعه الاختلاف الكبير بين التكوين والأرضية من حيث لون الأشكال وقيمتها ونوعياتها . ومثالها في المسرح وقوف عدد كبير من الممثلين (المجاميع) في مدخل باب أو " كالوس " ليصبح نصفهم بداخل المنظر ولهم امتداد خارج المنظر ليوحي بأعداد كبيرة في الخارج . لتأكيد أثر درامي مطلوب (مظاهرة) مثلاً وعين المشاهد تذهب نحو من يقف بالباب إلى خارجهومثاله مشهد فضح (ياجو) فى مسرحية (عطيل) ديدمونه لهروبها مع عطيل من وراء والدها.

ثانياً : التكوين المغلق : تكوين داخل الإطار ، يحتوي على الحركة الناشئة عن الشكل . ومثالها في الصورة المسرحية ما يحصر في إطار بؤرة ضوئية أو عدد من البؤر الضوئية التي تتباعد ويكون بينها

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، الإيقاع المسرحي بين النص والعرض ، جدة ، ط . الفردوس ١٩٩٥م ، ص ١٧٢ .

مساحات من الإظلام أو أن يكون تكويناً محصوراً بين قطع ديكور أو حول شجرة مثل تكوين جلوس الفقراء في مسرحية (مأساة الحلاج) تحت قدمي الحلاج المصلوب إلى شجرة في ميدان الكرخ ببغداد يتباكون عليه بعد أن سلّموه للشرطة وشهدوا ضده في المحكمة نظير دينار ذهبي لكل منهم فالتكوين مركزه الحلاج المصلوب وهم حوله ملتفين والعين لا تخرج عن إطار ذلك التكوين .

ثالثاً : التكوين الهرمي : ويدخر هذا النوع للموضوع الرئيسي في الصورة . وبالنسبة لضلعي مثلث الهرم فهما مجرد خطين يرشدان العين إلى قمته . وقد يجعل الفنان لون قمة الهرم مغايراً لباقي ألوان التكوين الهرمي ومثاله : منظر وقوف يوليوس قيصر بأعلى درج مجلس الشيوخ يوم قتله وقتلته في صفين يشكلان ضلعي مثلث في اتجاه قيصر الذي يشكل قمة المثلث الهرمي .

والتكوين الهرمي المقلوب لا يكون مستحباً لأنه يوحي بعدم التوازن ومثاله أن يكون قيصر في وسط درج مجلس الشيوخ والقتلة المتآمرون بروتس وكاسكا وكاسيوس وبقيتهم في أعلى الدرج وهم يهبطون نحو قيصر في خطين يشكلان ضلعي المثلث الهرمي وذلك أنسب دراميا إذ يوحي بانتصارهم وعلوهم على قيصر الذي كان في طريقه نحو الديكتاتورية .

رابعاً : التكوين الإشعاعي : وهو تكوين يحتوي على خطوط رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة ، فتبدو النقطة وكأنها مركز تشع منه الخطوط الرئيسية وتزداد حيويته كلما تعرجت الخطوط .

ومثاله : مشهد إمساك قادة اليونان بالإسكندر ليحولوا دون قتل كليتوس أخيه في الرضاعة في نوبة غضبه عليه فأذرعهم وهي تمتد لتحجزه عن كليتوس تشبه خطوطاً رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة هي الإسكندر فيبدو مركز إشعاع .

إن التكوين في المسرح تنطبق عليه أيضاً هذه التقسيمات . ولتأصيل ذلك الرأي نحيل إلى بعض الصور من عرض مسرحية (الإسكندر الأكبر)[١] ومن عرض (حلم ليلة صيد)[٢] ومن عرض (كاليجولا)[٣] ومن عرض (كله في الجنينه)[٤] ومن عرض (شرقاً إلى سيناء)[٥] ومن عرض (الملك معروف)[٦] ومن عرض (سالومي)[٧] ومن عرض (علي جناح التبريزي وتابعه قفه)[٨] .

---

[١] النص للدكتور مصطفى محمود والإخراج للمخرج حسين جمعة ، ومكان العرض المسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م ، إنتاج فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة .

[٢] التأليف والإخراج للباحث نفسه ، ومكان العرض قلعة قايتباي بالإسكندرية ١٩٨٢ م ، محافظة الإسكندرية.

[٣] النص لألبير كامي والإخراج للباحث نفسه ومكان العرض مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م . إنتاج هيئة قصور الثقافة .

[٤] النص لإدوارد ألبي والإعداد لعبد الهادي محمد علي والإخراج للباحث نفسه من إنتاج جمعية الدراما - فرقة سيد درويش الاستعراضية بالإسكندرية ومكان العرض مسرح إسماعيل يس ، ١٩٧٣م .

[٥] النص للكاتب السكندري أنور جعفر والإخراج للباحث نفسه والإنتاج لفرقة سيد درويش الاستعراضية الغنائية ، جمعية الدراما بالإسكندرية ١٩٧٣م ، على مسرح إسماعيل يس .

[٦] النص لشوقي عبد الحكيم ، الإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج منظمة الشباب الاشتراكي ١٩٦٦ على مسرح كلية فيكتوريا بالاسكندرية .

[٧] النص لأوسكار وايلد ، الإعداد والإخراج للباحث نفسه ، الإنتاج فرقة الإسكندرية الاستعراضية الغنائية بجمعية الدراما بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح اسماعيل يس .

[٨] النص لألفريد فرج والإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج لكلية الهندسة جامعة الإسكندرية ١٩٩٠م والعرض على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ، مسرح سيد درويش و مسرح وزارة الشباب بالقاهرة .

الباب الثاني
جدل جماليات المسرح بين لغة الجسد ولغة الفن التشكيلي

الفصل الأول
جماليات لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه

في الأزمان التي يهمل فيها نفر من الناس حركة الزمان ولا يتشبثون إلاّ بتقديس المكان – مواضع محددة من المكان – يشتعل الحديث كثيراً بين طليعة طائفة هنا وأخرى هناك عن المنع والتحريم بوصفهما الأصل مع أن الأصل هو الإباحة .

واللافت للنظر أن الحديث عن المنع والتحريم يبدأ من العموميات القطعية ولا يثنى بالجزئيات المدللة على صحة الافتراض العمومي القطعي المتصايح بالتحريم عبر الأثير من خلال مكبرات الصوت وثوبا حاداً وفجائياً نحو التأثيم فالتجريم .

والتأثيم والتجريم لما يلحق الضرر بالمجتمع عمل مشروع ، غير أن محددات ما يضر وما لا يضر وما ينفع ومالا ينفع المجتمع هي عمل مختص وله أهله فما يخص الدين فهو شغل رجال الدين من أهل العلم المتفقهين في الدين وما يخص السياسة فهو شغل الساسة والمحللين السياسيين وما يخص الأدب والفن فهو شغل النقاد وعلماء اللغة والأدب والفن والفلسفة . والخلط في الاختصاص عمل من أعمال الفوضى الفكرية المصاحبة لأزمنة الانحدار حيث تختلط الأشغال فتجد رجال الدين يحاكمون الأدب بمقاييس آرائهم الدينية وفق ما فهموه أو ما يريدون للناس فهمه انطلاقاً من مبدأ التحريم والتأثيم فالتجريم ولا يهم إن كان من الواجب على من يحكم على عمل ما أن يحكم فهم شروطه أولاً ويتملك الأدوات التي تؤهله للحكم ثانياً ولا يفصل عند انشغاله بإصدار الأحكام بين الشكل والمضمون ، ولا يجتزئ صورة أو موقفاً أو لفظاً من السياق العام للعمل الإبداعي في ظل إهمال هؤلاء المتصايحين بشعارات المنع خوفاً على المجتمع من إفساد الكتـّاب والأدباء له ، إذا صور واحد منهم في رواية له أو مسرحية مشهداً إباحياً أو جعل شخصية روائية أو مسرحية تتلفظ بألفاظ ثقافة بيئتها السوقية أو البذيئة ، وهم يتكلمون تارة باسم الدين وأخرى باسم المجتمع .

وفي الحالة الأولى يحرم من يحكّم الدين الحديث عن الجنس أو تصويره أدبياً أو فنياً . والتحريم قد يقوم عندهم على أساس من الشرع – عند المسلمين أو عند غيرهم – أما الشرع فقد تحدث عن الجنس ووضع للتناكح ضوابط تحدد المشروع منه ، وغير المشروع (المحرم) .

والأدب رواية كان أم شعراً أم مسرحاً أم فناً سينمائياً لا يتوقف عند تصوير الجنس سواء توخى في ذلك حديث الشرع أم خالفه . لأنه إذا كان التحريم يمنح للشيء المحرم نوعاً من التقديس ؛ فإن الحديث عن الجنس بوصفه محرماً يضع الجنس موضع التقديس أيضاً فالتحريم منع عن المساس بما هو مقدس . والمساس بشيء معناه التعريض به رحط من شأنه ، فهل كل حديث عن

الجنس هو حط من شأنه ؟! ربما كان الحديث عن الجنس فهماً له وإحاطة به . وربما كان الحديث عن الجنس إعلاء من شأنه وربما كان الحديث عن الجنس كشفاً لصور ممارسته ممارسة بذيئة أو متدنية تحط من شأنه ومن شأن أصحابه ، ربما كان الحديث عن الجنس تعليماً أو تربية أو نوعاً من تعديل السلوك (تعلماً) وربما كان وقاية وحذراً من وقوع من ليست لهم خبرة ولا دراية بالزلل !!

ونحن إذا رجعنا إلى أسباب الخلق كما نص عليها القرآن نجدها في (سورة الذاريات) في قوله: " وما خلقت الجن والإنس إلاّ ليعبدون " إن الخلق في البداية كان تشكيلاً من (صلصال مهين) حسب قصة خلق آدم ، غير أن نسله ؛ خلق عن طريق الممارسة الجنسية لذلك أقول : (في البدء كان الجنس !!) بوصفه وسيلة للخلق بعد آدم .. ولما كان الخلق وسيلة للعبادة على اعتبار أن العبادة غاية إلهية للخلق ، ولأن الجنس وسيلة إلهية للنسخ التالية على خلق آدم ، ولأن الهدف لا يتحقق بدون الوسيلة ؛ فإن الحديث عن الغاية من الخلق وهي العبادة ؛ يجرنا بالضرورة إلى الحديث عن وسيلة الخلق (الجنس) لأن حظر الحديث عن صورة الخلق (وسيلة) يعد فصلاً للوسيلة عن الغاية التي انتدبت لها ، مما يصيب المخلوق بجهل استخدام الوسيلة (الجنس) ؛ ومن ثم الجهل بالغاية نفسها واستبدالها بغايات أخرى أدركت وسائلها . وبذلك تخرج الغاية الأصلية عن إطارها وهو (العبادة) ، إعمالاً لقول الخالق (وما خلقت الجن والإنس إلاّ ليعبدون) . فإذا كانت الغاية مقدسة فإن الوصول إلى المقدس يتحقق بوسيلة مقدسة أيضاً . ولّما كان الحديث عن الله هو حديث عن المقدس خالق الغاية والوسيلة ، متاحاً للمخلوق ، كان الحديث عن الغاية نفسها (العبادة) متاحاً للمخلوق ؛ فكيف لا يتاح للمخلوق أن يتحدث عن الوسيلة (الجنس) كيف لا يشبع وسيلة الخلق درساً نظرياً وتطبيقياً من خلال تصويرها بأساليب أدبية وفنية ؟ حتى تحكم المخلوقات البشرية توجيه الوسيلة الوجهة التي تحقق الغاية من خلقها ؟!

إن هذا التمهيد ليس نوعاً من التحيز لفكرة الإباحة والبذاءة أو الترويج لأدب الجنس ، ولكنه مجرد تمهيد نظري تأملي في مسألة لها صفة القدسية التي نوليها لمن جعلها وسيلة لفعل العبادة . ذلك أن تقديسنا لذاته ولغاية جعل الجنس أداتها يلزمنا بتقديس أداته . ومعنى ذلك أن هذا البحث هو نظرة تأملية ترتقي درجة التحليل ؛ كشفاً عن قداسة وسيلة الخالق في خلق من يحقق غاية خلقه لخلقه: (العبادة) وذلك في صورها الفنية والأدبية المتباينة . ومع التحليل المنهجي لا يكون سوى الحياد العلمي الموضوعي الذي يكشف عن المكونات في كيفية وجود الصورة أو

الظاهرة وسببية وجودها على النحو الذي وجدت عليه وما يراد منها تحقيقه على المستوى المعنوي أو الفكري . وهو تحليل لا ينفصل فيه الشكل عن المحتوى ولا يتجزأ منه جزء أو فقرة أو صورة أو لقطة من سياق الحدث ككل .

ولأن المسرح هو اختصاص فني فاعل في معرفتنا ، بالقدر الذي نحن فيه فاعلون ؛ لذلك ستكون وقفتنا البحثية هنا عند مشاهد الإباحة في المسرح دون حرج من الحديث عن رغبات البدن تلك التي لم يخجل القدماء من الحديث عنها سواء عند العرب أو عند الإغريق والرومان الذين (تنبهوا إلى قدسية الرباط المقدس الذي يربط بين جسدي الرجل والمرأة وإلى عدم الخجل من رغبات البدن ، فلما جاءت المسيحية في القرون الوسطى زرعت في نفوس المؤمنين بها الإحساس الدفين بأن الجنس خطيئة تستحق التكفير عنها) [1]

إن الأدب والفن صورة . والصورة لا تنشأ بغير العاطفة والفكر والخيال . وإن كانت العاطفة والخيال أسبق من الفكر لذلك فإن القول بإعلاء قيمة العقل على حساب العاطفة والغرائز هو إبطال للصورة ، أي نفي للأدب والفن .

والصورة في المسرح سواء قامت على الإيهام وأرسلت على جناحي الاندماج (المتعادل بين المرسل والمستقبل) أو قامت على الدهشة وأرسلت عبر وسائل الإدراك والوعي ؛ فهي بالإيهام والاندماج معاً المتبادل في الإرسال والاستقبال تستهدف تطهير النفس البشرية . وهل يسعى الدين إلى غير ذلك ؟ أليس هدفه السمو بالنفس البشرية مرتكزاً على عنصري الإيمان والخشوع ؟ وما هو الإيمان؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة الدينية ؟ وما هو الإيهام ؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة المسرحية ؟ وما الخشوع ؟ أليس هو انقطاع العابد عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بمن يعبد ؟ وما هو الاندماج ؟ أليس هو انقطاع الممثل والمبدع عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بالدور الذي يبدعه ؟!

وما هي الدهشة ؟! أليست هي النظر المتأمل الفاحص لما يعرض للإنسان وما يحيط به من ظواهـــر وأفكار وقيم وعادات لإنزال كل شئ في منزلته ؟ ! ألا يدعونا الدين إلى النظر والتأمل والتفكر في مظاهر الخلق وتقدير عظمة صنع الله؟! وما هو الإدراك ؟ أليس مقياساً للتقدير والحكم على الصور والظواهر والأفكار والسلوك والعادات والقيم ؟ ألا يمتلئ كتاب الله بصور الحض على

---

[1] راجع : د. رمسيس عوض ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣م .

الفهــم والإدراك وتقديــر ما ينفع وما لا ينفع ليمكث في الأرض كل نافع وخيّر ويذهب الزبد جفاء؟!

فــإذا كان الجنس غريزة الإعمار في الأرض ، أفلن وظفت توظيفاً يفسد في الأرض أفلا تقــاوم لتقيّم وتستقيم لا لتنفى وتستبعد من النشاط البشري الغريزي ؟ ! وهل يمكن نفي الغريزة كما يتاح لنا نفي المكتسب من السلوك في الأفعال وفي الأقوال ؟ !

إن الأدب والفن حينما يتعرض لمظهر حياتي أو لظاهرة ما فيصورها موهماً ودافعاً لاندماج مؤديهــا ومتلقيها فهو يعالج بها اعوجاجاً في المظهر أو في المضمون ليعيد متلقيها الذي تماثل حالته حالة تلك الصورة المعروضة تقييم نفسه وتعديل سلوكه ويعيد الشفافية إلى صورته التي فطر عليها.

ولأن الحيــاة مليــئة بصور الشذوذ الجنسي وهلوسات الجنس وبيوت الدعارة الجسدية والفكــرية ، فليس من وسيلة ناجعة للتعرض التقييمي والتقويمي لتلك الصور أفضل من الآداب والفنون ، لأنها تتعرض لها من منظور المشوّه والرائع فيها – لأن ما من تشويه إلاّ ويتضمن زاوية للروعة وما من رائع إلاّ وفيه زاوية مشوهة – وبذلك يتلقاها من تتماثل حالاتهم مع حالة الصور المعروضــة ، غــير رافضين لتأثيرها الإصلاحي أو العلاجي – إن شئنا – فيعدّل غالبيتهم من ســلوكهم . ويتلقاها من برئ منها ؛ مستمتعاً ومحصناً من الوقوع في مثل تلك الصور المنحرفة إن عرضت له في مستقبل أيامه .

إن الأدب والفــن معــنيانّ كلاهما بتصوير تشوهات صورة الإنسان وانحرافات صورة المجتمع حتى يحسن المرء ما يقيم عليه كرامته وإحسانه للحياة المشتركة وبذلك يتطهر أو يسمو أو يتغير فكأن هدف الأدب والفن هو نفسه هدف الدين .ولأن الأدب الحقيقي والفن الحقيقي يؤديان الهــدف نفســه الذي تؤديه الأديان وهو تطهير النفس البشرية ارتكازاً على الإيمان (في الدين) والخشــوع في أداء فروضه وعلى الإيهام (في الفن) والاندماج في أداء الأدوار المنوطة به ؛ فإن تصــديق معطيات الرسالة لتحقق التطهير لا يتأتى بغير الصدق في العرض وصدق العرض في الفن يــؤدي إلى متعة الوصول إلى التصديق وهو المدخل الوحيد للتأثير ، أي لتثبيت صورة أو فكرة أو قــيمة ما أو نزعها واستبدالها أو تعديلها . وهنا فحسب يتحقق التطهير أو التغيير حسب معطيات التصــوير الفني في عرض تأسس على الصدق – ليس بالمعنى الأخلاقي ولكن بالمعنى الفني – أو تأسس على اللااكتمال الفني.

وأخلص مما تقدم إلى أن الأدب الحقيقي والفن غير الزائف أبعد ما يكون عن الميل مجرد الميل إلى إفساد الناس ، وإلى صدم مشاعرهم وإثارة اشمئزازهم ، بمعنى أن يكون الإفساد والإثارة هدفين في ذاتهما . أما إذا كانت الصورة الأدبية أو الفنية في أي لون من ألوان الأدب أو الفن تعرض ما تعرض من أشكال انحراف السلوك البشري على المستوى الفردي أو الثنائي أو الجماعي – سواء كان ذاتياً أو اجتماعياً – بهدف إثارة اشمئزاز المتلقي وتنفيره من تلك الصور أو الأشكال المنحرفة والمبتذلة في السلوك البشري، فتلك رسالة تربوية لاشك . وهنا لا يجوز أن يفصل أحد عند النظر إليها بين الصورة ومحتواها وتأثيرها وهدف عرضها ولا يجوز أيضاً فصلها عن السياق الذي تعد جزءاً من نسيجه الأدبي والفني . وذلك يعرفه الناقد المتخصص وأستاذ علوم المسرح أدباً أو عرضاً .

ولأن كل نشاط إنساني له متخصصوه العارفون بشروطه وفنونه وتقنياته وأغراضه ؛ لذلك فإن ترك كل نشاط نوعي مخصوص لأهل حرفته والمتفقهين فيه لتقييمه ؛ فيه وأد لسبل التحريض على الحط من قيمة ذلك النشاط أو إثارة العامة ضد أصحابه ومحاولة نفيه إلى العدم وإقامة محاكم تفتيش جديدة وإثارة البغضاء بين طبقات الشعب وتحقير الأدب والأدباء والفن وأهله ويجدر القول إن الحكم على قيمة الأدب أو الفن في مثل تلك الحالات التي يقف فيها الأديب أو الفنان روائياً كان أو مسرحياً ، شاعراً أم ناثراً ؛ لا يجب أن يستند إلى التأويل أو المقارنات مع نظريات أو معتقدات أو أفكار مسبقة أو من خارج بنية العمل الإبداعي الفنية و الفكرية ؛ إذ يجب أن يقتصر الحكم على المتخصصين من النقاد وعلماء الأدب والفن ويقتصر على البنية الفنية والفكرية للعمل الإبداعي وألاّ تجتزئ منه صورة أو موقفاً بعيداً عن سياقه الكلي ، وإنما التقييم يكون شاملاً للعمل ككل .

ولأن المسرح فن الحضور الأدائي للرسالة أو الخطاب المسرحي وتلقيه ؛ ولأنه يعكس في كثير من صوره مظاهر اجتماعية تسود في فترة معينة ؛ فمع حوادث الاغتصاب التي تملأ كل صباح ومساء صفحات الجرائد اليومية وتكتظ بصورها صفحات المجلات الأسبوعية ، ألا يكون على المسرح معالجتها ؟! وكيف تغلق السينما أمام تلك الصور عدسات آلتها التسجيلية أو التعبيرية؟! إن على المسرح وعلى السينما وعلى الأدب التعرض الصادق لتلك الظاهرة وصورها وتداعياتها . إن الخطب والمناقشات والمقالات الصحافية ليست وسائل شديدة التأثير في التعرض لمثل هذه الظواهر المنحرفة ولكن تجسيد الصورة بحقيقتها النفسية ودوافعها وملابساتها وتفصيلاتها عن

طريق فنون المسرح والسينما أكثر فعالية وتأثيراً في عرض الظاهرة والتأثير الفعّال في اتجاه كشفها ومحاصرتها والتحصن من تفشيها .

ومن المفيد هنا أن نقول إنه ليس في الجنس ما يدعو إلى الخجل والعار ، طالما أنه يعرض الجنس وسيلة لإقامة علاقة حب وحنان متبادل بين طرفين دائمي العلاقة أو هما في سبيلهما إلى ذلك ، في مواجهة علاقات الجنس من أجل الجنس والإثارة والتهتك لذاتيهما . وليس تصوير امرأة زانية في نص مسرحي يقود إلى أن الكاتب زان أو يحبذ الزنا أو يدافع عنه فرواية (بداية ونهاية) وقد أنتجت في السينما وفي المسرح تصور حالة بغاء وزنا وكذلك (بيت من لحم) ولم يكن ذلك بغية الإثارة ، وإنما كان عرضاً فنياً صادقاً لصور انحراف في العلاقة بين الرجل والمرأة في إطار ظروف ضغط اجتماعي واقتصادي أو نفسي معين أدى إلى وقوع ذلك الانحراف ، فجاءت الصورة تشخيصاً لسوء الممارسات الجنسية التي لا تستند إلى الحب والحنان ولا ينشد ممارسوها من تلك العلاقة الجسدية الجنسية بداية تنتهي بعلاقة زوجية دائمة ، لذلك كانت مثل هذه الصور في سياق كلا العملين (الرواية) و (القصة) اللتين أعدتا للمسرح ؛ تشخيصاً علاجياً لصور انحرافات في السلوك الجنسي بين الرجل والمرأة تشخيصاً علاجياً للسياق الاجتماعي نفسه الذي ضغط اقتصادياً أو نفسياً على أطراف عملية الانحراف بالممارسة الجنسية عن كونها وسيلة مادية لإعمار الأرض ووسيلة روحية (للعبادة) والاستمرار في هذا الدور المزدوج الذي خلق الله الخلق من أجله .

وهناك حالات وصور متعددة وكثيرة لتشخيص مظاهر الممارسات الجنسية المختلة فيما كتب المسرحيون على المستوى العالمي وعلى المستوى المحلي بهدف التنبيه إلى مخاطر الإفراط في استخدام العقل أو الاستغراق في العمل على حساب العواطف الغريزية والتلقائية .. ومن هذه النصوص المسرحية على سبيل المثال لا الحصر : (مسرح تنسي ويليامز الذي عنى كله باستثناء مسرحية واحدة هي (حالة توافق) عني بفكرة الشذوذ الجنسي - مسرحية (دون جوان) لموليير - مسرحية (كازانوفا) لابولينير - مسرحية (القفص) لفراتي - مسرحية (مس جوليا) لسترندبرج - مسرحية (خيانة) ومسرحية (العشيق) لهارولد بنتر - مسرحية (سالومي) ومسرحية (مروحة الليدي وندمير) و (فاجعة فلورنسية) لأوسكار وايلد ومسرحية (سالومي) و مسرحية (رقصة سالومي الأخيرة) لمحمد سلماوي ومسرحيات صلاح عبد الصبور (ليلى والمجنون) (الأميرة تنتظر) (بعد أن يموت الملك) ، مسرحية (قفزة في الخلاء أو المراهق) لدونا ماكدونا ومسرحية (الرغبة ممسوكة من الذيل) لبيكاسو _ مسرحية النبي المقنع) لعبد الكبير

الخطيــي ومســـرحية (اغتصــاب) لسعد الله ونوس . ومسرحية (ياسين وبهية) لنجيب سرور ومسرحية (أدهم الشرقاوي) لنبيل فاضل ومسرحية (جواز على ورقة طلاق) لألفريد فرج .

إن وقــوف الـــنظر النقدي التحليلي عند مسرح صلاح عبد الصبور ، يكشف لنا عن (صور الغزل الجنسي السلبي) و (صور التحرش الجنسي للأحياء مع الأموات) في مسرحية (بعد أن يمــوت المــلك) ويكشف لنا عن (جماليات التعبير عن البذاءة في الحوار الجنسي) وجماليات التعــبير عــن الشبق الجنسي في مسرحية (ليلى والمجنون) كما يكشف لنا عن (جماليات حكايا المضــاجعات) في مســـرحية الأميرة تنتظر) ويكشف لنا التحليل النقدي كذلك عن (جماليات الصور الإباحية) و(جماليات الاعتراف بالممارسات الجنسية) في الرقصة الأخيرة لسالومي للكاتب محمــد سلماوي . كذلك يكشف التحليل النقدي عن روعة الكشف عن الصورة الشائعة للعبادة عند البهائية في (مسرحية عبد الكبير الخطيبي النبي المقنع) حيث (المقنع) يؤم النسوة من جواريه وهن شبه عاريات وهو خلفهن أليس ذلك كشفاً لزيف طقس عبادة على طريقة البهائية؟! خاصة وأنها ظهرت في مصر في الآونة الأخيرة!!

ويكشـــف التحـــليل الـــنقدي عن بشاعة اغتصاب العسكرية الصهيونية لنسوة فدائي فلسطين ولنسوة بعضهن البعض وعن روعة ما يشف وراء ذلك من رمز الوطن المغتصب من أهله الشـــرعيين أولاً والمواطنة الإسرائيلية المنتهكة في الداخل ثانياً في مسرحية (اغتصاب) لسعد الله ونوس !!

كذلك يكشف التحليل النقدي في المسرح الأجنبي عن صور الفكر الجنسي في مسرح تنسي ويليامز (عربة اسمها الرغبة) حيث يحرك الماضي الحاضر (قطة على سطح من الصفيح الساخن) حيث يحرك الماضي الشاذ للشخصية حاضرها ويشكل مصيرها وتظهر (جماليات لعبة الخيانة الزوجية) في مسرح هارولد بنتر من خلال تنكر الزوج في هيئات مختلفة لرجال تعشقهم زوجته وتخونه معهم دون أن تدري أنها تخون زوجها مع زوجها المتنكر في هيئة متغيرة في كل مرة . ويظهر النقد (صورة الغواية الجنسية) في المسرح ، كما صورها الإيطالي ماريو فراتي في مسرحية (القفص) . كما تظهر (صور التحرش الجنسي) في مسرحية (كازانوفا) لجيوم أبولينير وكذلك (صور التحرش الجنسي المتعددة) في مسرحية (دون جوان) لموليير (وصور الجنس) في (مس جوليا) لسترندبرج كما تظهر (صور التحرش الجنسي في مسرحية (قفزة في الخلاء أو المراهق)

لدونا ماكدونا حيث يطارد قاضي المدينة العجوز الأعرج الفتيات الصغيرات كما تظهر في سالومي أوسكار وايلد (صور التحرش الجنسي) بالمعمدان في حياته وفي مماته .

غير أن صور التحرش الجنسي في المسرح لا تعمد إلى وصف العمليات الجنسية وصفاً فسيولوجياً ، لكنها تصفها وصفاً شاعرياً . وفي ذلك يقول د. هــ. لورانس : (بئس إثارة لا تأتي بطريقة تلقائية وغير واعية فالإثارة الواعية ، هي أبلغ دليل على وجود خطأ جسيم يشوب علاقة الذكر بالأنثى)

إن انشغال فكر رجل أو امرأة في مسرحية ما بالجنس في إطار الحدث الدرامي ليس مدعاة للمصادرة أو الحذف أو التصايح بقصدية إفساد المجتمع لأن الكاتب يقصد تصوير شخصية درامية في فكرها وفعلها ودوافعها وأقوالها وعلاقاتها وأحلامها وحالات إحباطها وسقوطها ومفاخرها ومخازيها أو تقصد تصوير حالة واحدة من تلك الحالات التي تعكس صورة الإنسان في موقف إنساني ما وفي حالة من التردي أو الخزي فالكاتب يأخذ من حياة الناس بوصفهم بشراً يفكرون في أبدانهم كما يفكرون في أحوالهم العقلية ، وهناك من يفكر في بدنه فحسب أو في عقله فحسب وفي ذلك خلل وانعدام للتوازن الحياتي بما يشكل خللا ذاتياً وربما اجتماعياً أيضاً والتعرض لذلك في المسرح تنبيه وتحصين وتعديل للسلوك . فتلك صور من الحياة يأخذها المسرح من الحياة ويردها مضخمة وفي بؤرة الاهتمام والتركيز وفي قالب جمالي يتسلل إلى الشعور والإدراك بنعومة تكشف ولا تجرح ، تناقش ولا تصادر تقنع ولا تفرض ، تمتع دون أن تزعج . ومن البداهة أن التصوير الفني يترع إلى المبالغة بتضخيم الصورة أو تصغيرها بما يلفت إليها نظر المتلقي ، فذلك من أهم خصائص الإبداع في كل جنس أدبي أو فني .

ومن المهم ألاّ ينظر المتلقي نظرة أيديولوجية متحاملة أو متسرعة أو جزئية إلى العمل المسرحي نصاً كان أم عرضاً ، متقصداً ضبط صاحبه متلبساً بالتخابث الشهواني استناداً إلى جزئية أو لفظ أو صورة أو موقف لا يخص المبدع ولكنه جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية المسرحية في إطار النسيج الدرامي للحدث .

الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي في مسرح صلاح عبد الصبور

الوطن في مسرح صلاح عبد الصبور امرأة تفكر بجسدها ، ولا تجيد سوى لغة الجسد ذات النبرات الشبقة ، والمقاطع المتأوهة والحروف المشتعلة بنيران الجنس ، على متن فراش حاكم غاصب مخادع ، انتهازي ، يجيد جدل حبل الغزل بخيوط من شعر وموسيقى ومعسول القول ؛ ليربط به الوطن الأنثى الفائرة من فخذيها وينتهكها ثم يلقي بها بين الأوحال ، لتمر حولها أو فوقها عربات الأمم التي تجد السير نحو المأمول . فيتناثر الرذاذ الموحل فيخفي وجهها فيلعقها كلاب السلطة حين يعجز المحب الحاكم عن الوفاء بحاجتها إلى التفاعل المثمر ؛ في تحويل الحلم إلى تجسيد واقعي مادي ؛ وجدل مادي مخصب :

" ليلى : لي كي أحملك على أهدابي كالحلم المفقود

إني أبغي أن أضعك في عيني كالنور

سعيد :

انظر لي : والمسني ، وتحسسني

إني وتر مشدود

يبغي أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لغتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب " [1]

إن سعيد شخصية تصنع الواقع في ذهنها ، لكنها تعجز عن صنعه صنعاً مادياً فالثورة في ذهنه تصنع ، والحب في ذهنه يصنع ، لذلك يدور شأن كل شخصيات صلاح عبد الصبور المحورية في إطار الدياليكتيك المثالي (ظاهراتية هيجل) [2] . ليلى تفكر تفكيراً عملياً قائماً على التفاعل البناء ، لأن استمرار الحياة لا يتحقق دون ذلك ، والتفاعل من جهتها يتحقق عن طريق التفاعل

---

[1] صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، – مسرحية شعرية – مكتبة الأسرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩م ، ص ٨٥

[2] راجع د. أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠١

الجنسي بين ذكر وأنثى بينها وبين سعيد الذي تحبه وترى أن مظهر الحب هو ممارسة الجنس بين المحبين ، بوصفه فعلاً يؤدي إلى ثمرة تحمل خواص الحبيبين .

إن المستقبل في نظر سعيد مفتقد عند افتقاد البلد إلى القانون وافتقاد فقرائها لقمة العيش وتحول المرأة إلى سلعة بغاء ، أما المستقبل بالنسبة لليلى فهو إنجاب الأطفال وهو أمر يتحقق بالقانون (الشرع والأعراف) وبغير القانون . إن المحرك لسعيد هو عقله ، فكره والمحرك لليلى هو جسدها ، مشاعرها الملتهبة ، الفكر يحركه والجنس يحركها ، إذن فالدافع مختلف عند كل منهما :

" ليلى : سعيد
جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق
جسمي يتمناك كما تتمنى النار النار
سعيد : وإذا انطفأت
ليلى : عادت فاشتعلت
سعيد : نار دنسه
لا تنتج إلاّ دنساً " [1]

إن الفكر والجنس فعلان لا يجتمعان . فكلاهما قابل للظهور في حالة غياب أحدهما فالفكر يظهر في مواجهة فكر آخر والجنس يظهر في مواجهة الجنس ، وليلى تدرك ذلك في نهاية هذه الحوارية :

" ليلى : وا أسفاه ..
إنك خرب ومهدم
لا تصلح إلاّ كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء واأسفاه
أحببت الموت
أحببت الموت (تنصرف نحو الباب) " [2]

---

[1] المصدر السابق ، نفسه ، ص ٨٦.

[2] نفسه ، ص ص ٨٦ ، ٨٧ .

جماليات البذاءة في الحوار الجنسي

وللبذاءة أيضاً جماليات ترفعها من قاع الانحطاط والإسفاف والتهتك إلى مصاف الصور الشعرية ولوحات مانيه وسحر عرى راقصات الباليه . فمع أن سعيد يتكلم كلاماً بذيئاً ، إلاّ أنه لا يصيب أسماعنا بالبذاءة لأنها بذاءة أطلقها لسان مشاعره فانسابت في صورة تغلفها فكرة : تأول بيت شعر إليوت الذي أطلقه لسان تداعيات ذاكرته على أثر حركة نساء الحانة في مرورهن أمامه ذهاباً وإياباً فيما يمكن أن يطلق عليه (عرض أجساد) :

" سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن ، يجئن
يذكرن ما يكل أنجلو
حسان : ما هذا ؟
سعيد : بيت للشاعر إليوت
حسان : ما معناه ؟
سعيد : معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
زياد : معناه أيضاً
أننـــا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى في العهر " [1]

جماليات التعبير عن الشبق الجنسي في المسرح

الشبق حالة لا يكون دونه كلام عن الجنس وهو فعل تمهيدي سابق للعملية الجنسية ومشعل لنار عاطفتها ، وهو لاحق لها استكمالاً لنشوة الغزو الجنسي والانتصار للشهوة بعد تحققها وهو شبق ناتج عن استرجاع صورة الفعل الجنسي الذي تحقق . وهذا ما حدث مع حسام بعد أن طبع جسد ليلى بخاتم فحولته وسعدت هي ببصمته الجسدية:

" حسان : هل عندك زوّار ؟
حسام : سيدة الزوار
امرأة أحلى من أحلامي بالمرآة

---

[1] نفسه ، ص ٩٠ .

أخشى أن تجرح منكبها العاري عيناك الجائعتان

حسان : تبدو مسروراً

حسام : هذا حق

أشعر بعد تمام النشوة أني أبحرت إلى قلب الأشياء وعدت . "[1]

"حسان :قتلوك وألقوا بك جثة

فأنا إذ أقتلك الآن

لا تحمل نفسي وزراً

إذ إني أقتل مقتولاً

(جرس الباب الخارجي يرن في اللحظة التي يتأهب فيها لإطلاق الرصاصة فيندفع حسام ليطيح بالمسدس ، ولكن حساناً يطلق الرصاصة فلا تصيبه . ينطلق حسام عدوا نحو الباب ، ليطلّ منه وجها سعيد وزياد)

(تخرج ليلى من الغرفة الداخلية بملابس تحتية على صوت الرصاصة ، ينطلق حسان خلف حسام)

هذه الصورة الشائهة التي ظهرت بها ليلى شبه عارية تخرج من غرفة نوم حسام ، إن عريها لا يثير شهوة أحد ، ذلك لأن حادثة إطلاق النار ، التي وظفها المؤلف وسيلة تخلص لخروجها في حالة عري أو كشف عن عهرها أو تحقيقاً لحاجتها إلى الجنس على المستوى البيولوجي لا إلى الشعر والشعارات على المستوى الفكري والأيديولوجي . وظهورها أمام سعيد عارية أحال مشاعر المتلقي من حالة النظر الشبق إلى جسمها شبه العاري إلى النظرة المشفقة الحزينة لما آل إليه مصيرها والمشفقة على سعيد المحب الرومنسي الذي اختار الشعارات الإشفاق على إشفاقه عليها المتزامن مع إشفاقنا عليهما معاً :

" سعيد : ليلى

ليلى : (وهي تفتش عن بعض ملابسها) أبغي أن أخرج

سعيد : بل ظلي بعض الوقت

فأنا أبغي أن أعرف

[1] نفسه ، ص ١١٨ .

ليلى : ماذا تبغي أن تعرف

المشهد أثقل من أن يُثقل بالشرح

بيت ، وامرأة عارية الكتفين وشعر محلول (تلبس جوربها)

سعيد : هل نالك يا ليلى ؟

ليلى : في صدري رائحة منه حتى الآن

سعيد : اغتصبك يا مسكينة

ليلى : بل نام على نهديّ كطفل

وتأملني في فرح فياض يطفر من زاويتي عينيه

وتحسسني بأصابع شاكرة ممتنة

فتملكني الزهو بما أملك من ورد ونبيذ وقطيفه

وتقلبت على لوحة فرشته البيضاء

متألقة كالشمس على الجدول

فتمدد جنبي ، فمنحته

أعطاني ، أعطيته

حتى غادرني متفرقة ملمومه

كالعنقود المخضّل (تتأمل نفسها في المرآة ، وهي تبحث عن بقية ملابسها)[1]

تتمثل جماليات الحكي عن شبق ذكريات لحظات الانتشاء الجنسي ؛ لأن في استرجاعها لها فيه نشوة لها ، وفي حكيها على مسامعنا فيه إثارة لذكرياتنا وإيقاظ لذاكرتنا الجنسية . وذلك موطن جمال التعبير في حكيها ، غير أن موطن القبح أو التشوه ماثل في سماع سعيد لوصفها للواقعة الجنسية نفسها مع حسام . موطن الجمال في أنها تحكي في شئ من الفخر والنشوة والامتنان لحسام لأنه قدر جمالها وكنوزها الجسدية والقبيح أنها تحكي ذلك كله بوصف تفصيلي وهي شبه عارية على حبيبها الأول ، ذلك الرومنسي المتعلق بحبل الشعارات والذي رفض التعلق بجديلتها ، القبيح أنها تقص عليه غزوة ذكورة حسام لأنوثتها البكر لحظة ضبطه لها متلبسة بالعري وبذكرى نشوة حمراء تفخر هي بها عارية أمامه وأمام صورتها تلك في المرآة والجمال في دفاعها عن فارسها بطل الغزوة باستماتة أمام الحبيب الرومنسي الذي قدم فكره على جسده .

---

[1] نفسه ، ص ١٢٦ .

" سعيد : قد خدعك يا مسكينة

الجاسوس

ليلى : وشوشني في صدق يخنقه الوجد

إني الملك أحلى ما يحلو في عينيّ إنسان

سعيد : هل أحببته ؟ "

هذا السؤال الساذج – ربما – لا مكان له في عالم اليوم فليلى القرن العشرين ليست هي ليلى القرن الحادي عشر ولا هي ليلى البادية في العصر الأموي ، والحب في بادية العصر الأموي الذي قتلته العادات والتقاليد ، قتلته خيانة الصديق في القرن العشرين لن تعود ليلى البادية عفيفة في عشقها ، عذرية في حبها لو هي بعثت في عصرنا ، ولكنها ستصبح متعطشة للعشق ، متلهفة وشبقة في الجنس ليس مع من تحب ، ولكن مع أقرب رجل يهمس في أذنها اطراء بجمالها ، متلمساً كنوز جسدها التي تستعرضها وتزهو بها . ووجود قيس في عصرنا مستنسخاً تحت اسم مغاير (سعيد أو تعس) لا محل له من الإعراب .

وهذا ما تعبر عنه الكلمات الأخيرة في المسرحية :

" سلوى : .....عالمنا ، عالمكم ، عالم حسان قد مات " [1]

" الأستاذ : ..... هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه ، أو نتأمل ، أو نتغنى أو حتى نوجد.. " [2]

إن الإحالات السيميولوجية التي تتكشف بعلامات حريق القاهرة في النهاية كنوع من التطهير السياسي لتكشف عن أن ليلى هنا ليست امرأة بالمعنى الذي تحمله كلماتها وأفعالها وأن سعيد ليس رجلاً مثقفاً حالماً وقع في حب من سلمت نفسها لرجل آخر (خادم سلطة) تملق جسدها فتركته يلعقه من قمة رأسها حتى أخمص قدميها هذه الإحالات السيميولوجية التي تنتهي بما قالته سلوى وما قاله الأستاذ تحيل إلى أن ليلى هي الوطن وأن سعيد هو المثقف الثوري الحالم وأن حسام السياسي الانتهازي الخائن الذي سلمت له ليلى / الرمز / الوطن نفسها جسداً يتخذه سرير انتشاء متى شاء وأن خلاصها وتطهرها لا يتحقق إلاّ بحرقها .

[1] المصدر ذاته ، ص ١٤٨ .

[2] نفسه ، ص ص ١٥١ ، ١٥٢ .

على أن هذه الإحالة السيميولوجية في النهاية تنفي عن المشاهد الجنسية في المسرحية شبهة تقصد الإثارة والتهتك ، ذلك أن صلاح عبد الصبور تقصد تصوير الشخصية (ليلى) في تمنكها وعريها المستسلم لأول انتهازي صادفها : تقصد تصوير ضعفها أمام الكلمات المعسولة المتغزلة في مفاتنها وكنوزها ، تقصد تصوير سقوطها ، مخازيها ، مفاخرها ، ترديها ، لم يتقصد المؤلف تصوير ليلى وإنما صور المرأة الوطن في حالة سقوطها في براثن متخابث شهواني يمتطيها ، والامتطاء وإن اتخذ صورة الفعل الجنسي بين رجل وامرأة ، إلاّ أنه رمز للامتطاء السياسي ، امتطاء الحاكم أو خادمه لحرمة الوطن .

ومع كل ما تقدم ، هل يبطل هذا الفهم التأويلي فاعلية شبق ذكريات المتفرج إذا شاهد تلك المواقف الجنسية بين ليلى وحسام أو شاهد ليلى في ملابسها الداخلية تخرج متهدلة من غرفة نوم حسام ، هذا هو مكمن التشويه والروعة معاً ، إذ أن المتفرج يستمتع بإحياء تلك الصور المثيرة لذكريات شبقه ويغتم لأن انتهازياً خائناً هو المنتصر ولأنه أسقط بوصفه رجل سياسة وطنه في حفرة خزي .

جماليات حكايا المضاجعات

لا ينكر أحد استمع إلى حكاية من حكايات المضاجعات سواء صدق الحاكي في حكيه أو كان كذاباً إلاّ وشعر بلذة وتعلق بخيط الحكي منصتاً غير راغب في وصول الحاكي إلى الصمت والسمندل يحكي عن مضجعه :

" بللت عروقك بالحلوى والقبلات
حتى دارت أثمارك في ثوبك
فهززت غصونك ، فانفرط العقد " [1]

ومع أنني أومن بما تؤمن به (الأميرة) التي صاحت فيه :

" لا يحكي عن مضجعه إلاّ رجل وغد "

إلاّ أني استشعر جمال الصورة بوصفها حكياً يبعث إلى ذهني تذكارات حالات شبق في شبابي من ناحية ، وبوصفها صورة شعرية فذة في وصفها لجمال المرأة لحظة انتشائها الجنسي المتفاعل مع انتش شريك المطارحة الجنسية . وحالة

[1] صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ، ط٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٢م ، ص ص ٤٠ - ٤١ .

الشبق الجنسي التي يسترجعها ذلك التزق في مواجهة عشيقته لا شك تبعث في كيان الأميرة ذكريات شبق جسدها الأنثوي ؛ وهو أمر يشكل ذكرى جميلة لها وللمتفرج الذي كانت له مثل تجربتهما :

" أذكر حين أملتك نحوي أول مرة
واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل
وتمايل قدك كالغصن المثقل
هذا كان
في العام السادس من صحبتنا
أذكر حين تمددنا عريانين لأول مرة
وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور
في جفنينا
هذا كان في العام الثامن من صحبتنا
كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارك
يا قمري العريان
يا وردتي الملتهبة
يداك حبل وضلوعي عربه
قدني إلى حدائق النيران .. "

الأميرة : صه .. اصمت
السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذني
أمطر في بطني طفلاً ..
الأميرة : أرجوك .. اصمت
السمندل : أذكرت
الأميرة : ذكرت " [1]

[1] صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ، نفسه ، ص ص ٤١ - ٤٢ .

إن هذا السبيل المناسب في حكاية المضاجعة المسترجعة سرداً وصفياً تفصيلياً دون إخلال بمقاييس التعبيرات الشعرية عن تفاعل جنسي بين السمندل والأميرة ، كانت أمارته لها هو استرجاع ليس بهدف الحنين ولكن هدفه تحنانها ، التأثير العاطفي عليها ، ليس بغرض إعادة ما كان بينها وبينه من صولات وجولات جنسية ملتهبة تشعل هي نيرانها ، ولكن طلباً لمساندتها له سياسياً ليس إلاّ غير أن الأميرة لم تدرك ما يرمي إليه - فيما يبدو - ذلك أنها كانت تنتظر لحظة حضوره على جمرات شبقة متلهفة إلى أن يحنو عليها ، وهي فيما تسمع منه من حكي عن مضاجعهما عبر سنوات متتالية ، متلذذة ومتلهفة إلى صمته قولا وإلى قوله فعلاً أو صورة مضت، فهي لا تقاطعه إلاّ ثلاث مرات وعلى استحياء :

" أرجوك .. اصمت " لكنه لا يصمت لأنه لا يفكر فيما تفكر هي فيه . وتتبدى جماليات الحكي عن المضاجعة المسترجعة في إنصاتها الملتذ لخطاب المضاجعات الماضية ففي سكوتها نوع من الإحماء الجنسي لها وله أيضاً - في ظنها - أو حسب ما تأمل غير أنه يعمد إلى تشويه روعة اتصال حديث المضاجع المتكررة والذي تلتذ بسماعه ؛ بتعليق يوجد مسافة تقطع حالة اندماجها وتلذذها بالذكريات وتخرجها عن معايشتها لحالات وقعد عليها :

" هذا كان

في العام السادس من صحبتنا "

" هذا كان في العام الثامن من صحبتنا "

ويتضح إدراكه لما يشتعل بداخلها من ردها بعد سؤاله لها :

" السمندل : هل ما زلت على حبي

الأميرة : لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه

تستخفي ذكراه كما تستخفي الدوّامة في الماء " [1]

ولا شك في أن تجزئة حدث الممارسة الجنسية على مدى سنوات يحيل المتلقي إحالة تشكك في كون الشخصيتين هما مجرد رجل نذل نزق وامرأة يقودها جسدها المتعطش للجنس ؛ ليؤول الصورة الجنسية إلى علاقة بين المرأة (الوطن) والرجل (الحاكم) المغتصب لأنوثتها (مقاليد الحكم)

---

[1] نفسه ، ص ٤٥ .

وهنا موطن الجمال الذي يسمو بالصورة من مجرد شبق امرأة عاشقة لرجل فاسق نذل يستذلها إلى رمز للوطن المستسلم والخانع بالمذلة عند قدمي رمز للحاكم الانتهازي النذل مما يسمو بالصورة الدرامية الشعرية إلى العالم المعنوي بديلاً عن العالم المادي الضيق والمحدود .

إذن فالعلامات الدالة فكرياً على الحضور المادي المجسد للجنس وصوره في مسرح صلاح عبد الصبور ، هي نفسها العلامات الدالة على الحضور الرمزي لفكرة الوطن ولفكرة الحكم وزواجهما غير الشرعي لقيامه على الجبر لا على الاختيار والاتفاق والرضا . مما يفقده الشرعية ويحيله إلى الغصب أو القهر .

صور الغزل الجنسي السلبي (بعد أن يموت الملك)

من الغزل الجنسي ما هو سلبي ، إذ أن غاية ما يؤثر به هو المتعة الذهنية لا المتعة الحسية ولا الإثارة وتهييج الغريزة ، ومثاله في مسرحية (بعد أن يموت الملك) [1] فالملك وقد وضع الغزل على لسانه ليغازل نسوة القصر من جواريه ، إذ يستدعيهم من هيئة الدمى فتدب فيها الحركة فجأة ، وتتقدم إليه بخضوع " فيخاصر الواحدة منهن مراقصاً ويتحادثان في همس " بين النجوى والخطابة ويغلب عليه طابع الاستعراض" [2] فيظل عاجزاً عن الفعل .

" الملك : كالكأس المقلوبة يتدوّر صدرك

المرأة : مولاي .. اتذن والمسه في خلوه

يتصبب خمرا حتى تبتل أناملك الحلوه

أو يسعى مزهواً في نعمة عينيك

حتى يندى في زهرة شفتيك

الملك : يتثنى جسمك في لين متكسر

ويجاوب أطرافي في إيقاعات رخوه

كالحقل النائم في دفء الصبح الشتوي الأشقر

المرأة : مولاي

---

[1] صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك - مسرحية شعرية - ملهاة مأساوية - ط٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

[2] نفسه ، ص ١٢ .

أرسل أنفاسك في جلدي كالريح المرحة
لتهز ثماري ، وتكومها ناضجة متفتحة بين يديك
ضع تحت ثيابي شمس الظهر بكفيك
يتخلع جسمي عندئذ ، يترشف هذا الوهج المترف
وينام قريراً ممتناً بالفرحة
كالحقل النائم إعياء في حمرة آصال الصيف .

الملك : فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق في سبحات تأمل ذاته
في باطن مرآته .. " [1]

عبثاً تنفخ المرأة الماجنة في قربة ، فالملك لا يملك إلاّ الوصف الخارجي ، مظهر الغزل وليس جوهره ، وسيلة للفعل وتمهيداً للممارسة ولكنه غير قادر على الفعل فهو لا يستطيع أن (يهز " ثمار المرأة) ولا أن (يضع تحت ثيابها شمس الظهر) كطلبها ولا يستطيع أن يتسلل كإله الغابات السحرية حتى يصل إلى النبع المكنون وينفذ قوسه في صفحة مرآة نبع تلك المرأة) كطلبها :

" المرأة : مولاي

فلتتسلل كإله الغابات السحرية
تتقدمك القوس المرهفة الفضية
ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة
ولتترل ضيفاً في أرض الظل القمراء
أرض ساكنة دوماً ، غائمة بنثار الأنداء
حتى تصل إلى النبع المكنون
أنفذ قوسك في صفحة مرآته
واشغله عن سبحات تأمل ذاته " [2]

---

[1] نفسه . ص ص ١٢ - ١٣ .
[2] نفسه . ص ١٣ .

فعلى الرغم من هذا الشبق الجنسي المشتعل الذي وضعه الشاعر على لسان المرأة ، فإن الرجل الملك لا يستطيع الفعل لأنه عاجز عن الفعل وليس له إلاّ ترديد ما وضعه الشاعر على لسانه إذ ليس له إلاّ ظل المغازل [1]

(بعد أن يموت الملك)
والتحرش الجنسي مع الأموات

لاشك أن موت حاكم أو ملك يشكل الطامة الكبرى لحاشيته ولجمعية المنتفعين ، وهم في قرارة أنفسهم مجتمعون لشد ما يتمنون أن ترد الروح إلى جسده ؛ فيبعث قبل قبره. وإذا كان ذلك شيئاً مستحيلاً على المستوى المادي المعيش ، فإنه على المستوى الفني في التعبير الدرامي ممكن الحدوث ، حيث تحل الحقيقة الفنية محل الحقيقة التاريخية والمادية وهذا ما تحقق في مسرحية صلاح عبد الصبور (بعد أن يموت الملك) حيث أسس المؤلف بعث الملك من موته على عادة أهل المدينة التي كان يملكها وهي تتمثل في إلباسهم الميت أزهى أثوابه ، ويمددوه على فراشه الوثير – أو الفقير – أربعين يوماً كاملة يطوف فيها أصحابه وأحباؤه حوله، ويناشدونه بأرخم العبارات وأكثرها لطفاً ورقة أن يستجمع قواه الخائرة ، ويطرد من جسده عصفور الموت الأسود"[2]

" .. .. .. تقف النساء صفاً كالدمى ، ثم يتغير إيقاع الموسيقى بالتدريج من المارش الجنائزي إلى الرقص وتبدأ النساء رقصهن وغنائهن " .

النساء : نناشد النائم النبيل

بعهدنا الغابر الجميل

أن فجر النوم ، وأن

يعود من برج الأفول

فنحن لذّات الحياة ، نحن دفء الرقص والغناء والتقبيل

نحن الدم الساخن في عروقها ، ونحن ريقها البليل

نحن قوارير العطور إن كشفتها أثارت الميول

لمتع الحياة

---

[1] انظر ، د. أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، المركز القومي للمسرح ، ٢٠٠١ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٦٦ .

الرقص والغناء والتقبيل " [1]

" المؤرخ : فليتحدثن إليه عن قرب ، قد يسمع
لتذكره كلّاً منهن بشئ من فتنتها
مما كشفت بين يديه في خلوتها

الوزير : فليصعدن إليه ، واحدة إثر الأخرى

القاضي : .. يا فتيات
اصنعن كما قال وزير القصر
أنت .. الأولى
فلعل جلالته ما زال يراوده شئ من أنسك
يتمناه الآن ويتشهاه "

المرأة الأولى : (تصعد على السلم وهي ترقص ، متبوعة بنظرات القاضي ، حتى تقف أمام الملك الميت)
هل تتذكرني يا مولاي
كنت تسميني في خلوتنا بالريح المرحة
هل تذكر إذ كنت تلفّ ذوائبي الذهبية في كفيك
ثم تقوم على ظهري ، وكأني مهرة
وتدلي ساقيك
كنا عندئذ نترجرج بالضحكات المرحة
قم ستجدني أسرع من لمحة عينيك " [2]

" الوزير : (يصعد لينظر نحو فم الملك ، ويعود)
لم تفلح رغم مهارتها .. هيا أنت
لا .. بل جارتك السمراء
فلقد مات الملك ، وفي نفسه
شئ من ناحيتك .

---

[1] نفسه ، ص ٦٨.

[2] نفسه ، ص ٦٩ .

المرأة الثالثة : (تصعد ، وهي ترقص متبوعة بأنظار القاضي ويديه)

هل تذكرني يا مولاي ؟

كنت تسميني قمر النار المسحور

وتقول :

لا يطفئ غلة هذي المرأة إلاّ جنّي مسحور

كنت أضمك حتى تتخلع أعضاؤك في عطفي

حتى تنحل كما ينحل الذهب المصهور

عندئذ كنا نضحك يا مولاي

ثم ستجدني مجمرة محرقة ..

تلقي فيها الملل الملكي

الوزير : (ناظراً في فم الملك) لم تتحرك شفتاه

الشاعر : أنتم تدرون

لم يك مولاي يهوى المرأة إلاّ كهوايته للعطر

لاينشقه لكن لا يمسكه في أحناء الصدر

كان جلالته يجهد أن يشحذ سكينه

لكن لا يقطع بالحد المفلول سوى بعض الوقت "[1]

القاضي : أنتن ارقصن .. ارقصن

اهززن السلم بالرقص المتفنن

فلقد كان يحب تتبع بقع النور المتلون

إذ تتألق في بشرتكن ، كما يتألق جلد الثعبان

أنت اهتزي كالسمكة في الماء

أنت التفي كالجسر إذا التف على النهر

حسن . أنت .. انفرجي .. وكأنك تتلقين

أضواء جلالته .. انضمي .. وكأنك تعتصرين

أمواج الفرحة بالوصل الملكي . "[1]

---

[1] نفسه ، ص ص ٧٠ - ٧١ .

تحمل هذه الصورة المسرحية الملهاوية المأساوية في آن تشويهاً لحاشية الملك إذ أن كل من الوزير والقاضي والمؤرخ على استعداد لحض أمة على الفسق والفجور ثمناً بخساً لعودة الماضي، بعث ما كان على أيام حياة الملك فلقد ماتوا كسلطة ونفوذ مادي بموته ، لذلك فهم يحضون على الغواية ، ويحرضون الجواري وعشيقات الملك السابقات على الفسق والتحرش الجنسي حتى مع الميت . والرائع في تلك الصورة أن الملك الذي مات لا تبعثه رقصات عشيقاته ولا تحرشاتهن الجنسية به إلى الحياة الدنيا .[1]

إن هؤلاء الحثالة – حاشية الملك الذي نفق – لا نفع لهم ولا مقدرة لديهم على شئ غير ما جسده فعلهم في لوحة الحض على التحرش الجنسي حتى مع الأموات إن كانت عودته إلى الحياة ستعيد إليهم سلطاتهم فهم غير قادرين على بذر نواة مستقبلية واحدة وهذا يتضح من عجزهم عن إجابة الملكة الثكلى :

" الملكة : (متجهة إلى الوزير)

هل تعطيني غصناً من أشجارك يا سيد

كي أصنع منه طفلاً ؟

الوزير : (بعنف ، وهو يدفعها)

مولاتي .. لم غادرت القصر ؟

عودي للغرف الملكية " [2]

" الملكة : (ملتفتة للمؤرخ)

هل تكتب سطراً من تاريخك في جسمي يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طفلاً ؟ [3]

وكذلك يعجز المؤرخ عن إضاءة مستقبل البلد بظاهرة أو حادثة يستعيدها من التاريخ ، لأنه لم يكتب إلاّ تاريخ الزيف والزيف التاريخي لا يصدر عنه شعاع يلمع فيضيء حاضر الأمة أو يرشد إلى طريق المستقبل المظلم . ولذلك يتهمها بالجنون :

" المؤرخ : رباه

---

[1] نفسه ، ص ص ٧١ – ٧٢

[2] نفسه ، ص ٧٤ .

[3] نفسه ، ص ٧٥

هل نصبح آخر فصل في تاريخ الملك الميت
أن الملكة قد جنت " [1]

وإذا كان القضاء وسيلة تغطية البلاد طولاً وعرضاً بالعدالة ، فإن قاضي المملكة هو الآخر ، لأنه ساير الباطل فإنه لا يستطيع أن يلبي حاجة البلاد إلى العدل وسيادة القانون ، حينما تطلبه الملكة بعد أن يموت الملك :

" الملكـــة : هل تلتف عليّ ثيابك يا سيد
وتخلف لي أطرافاً من ثوبك
كي أصنع منها طفلاً ؟!
القاضي : مولاتي .. عودي للغرف الملكية
لا تنتهكي حرمة مولانا في موته " [2]

إن الدلالات التي تعكس الصورة السابقة تكشف عن أمل البلد في تخطيط اقتصادي مستقبلي يعيد إليها الخضرة والنضرة والإنتاج الوفير لتحقيق الاكتفاء الذاتي وتصدير الفائض، كما تكشف عن حاجتها إلى استرجاع تاريخ عظيم انفلت من بين أصابع النظام ويشكل استرجاعه حاجة ملحة . وتكشف عن الحاجة الماسة إلى تحقيق العدالة وعودة القانون .

غير أن هذه الآمال المنشودة (تحقيق الوفرة وتحقيق الكفاية وتحقيق العدالة) غير ممكنة التصديق ؛ في ظل وجود النظام القديم العفن فالجهاز التنفيذي (وزير المملكة) لم يتغير فالارتجال على ما كان في أيام الملك البائد . وذاكرة الأمة مزيفة وحاجة النظر في تاريخ الأمة للعبرة والتبصر والقدوة ، لأن القائمين على صياغة ذاكرة الوطن مزيفون يكتبون ما يريده الحاكم . والقانون غير موجود في هذا البلد ولا يوجد سوى القانون الذي يحمي مصالح الحاكم والنخبة الحاكمة . ذلك أن الجهاز التشريعي والجهاز القضائي القديم باق بقاء الأهرام وأبي الهول ونهر النيل ما سقطت سوى راية الملك (رمز المملكة) رأس النظام فحسب ، قمة الهرم أما جسم الهرم الإداري التشريعي التنفيذي فباق كما هو ولا ينقص الهرم الإداري للمملكة سوى رأسه ، رايته . لذلك لا تجد البلد أملاً في أحد وهنا يبرز لها الشاعر ، صانع أحلام المستقبل بالكلمات الموسقة والصور المخيلة ، وتلك لا تصنع المستقبل ولا الحاضر ، وإنما تبشر بهما ليس إلاّ :

---

[1] نفسه ، ص ٧٥ .

[2] نفسه ، ص ص ٧٥ - ٧٦ .

فلتعبرني عينك .. يا مولاتي

أنا مثلك لا يرضيني هذا المشهد

لكني لا أملك إلاّ أشعاري .. كلماتي

كلماتي يا مولاتي – لا تصنع طفلاً " [1]

وهكذا ماتت المملكة بموت الملك ولا أمل في حياتها المستقبلية في ظل الهرم الإداري الملكي القديم وذهبت أمنية الملكة (البلد) فيما تأمل من مستقبل وليد :

" الملكة : سأنال الطفل ..

سأنال الطفل ..

سأنال الطفل .. .. " [2]

هل ستنال مستقبلاً وليداً حقاً عجز رأس النظام القديم عن منحه إياها ، وهل إذا نالت ذلك المستقبل الوليد (النظام الجديد للحكم) سينأى به صانعه الحاكم (الشاعر) – الذي ارتبطت به فبذر فيها الطفل الحلم – عمّا كان ينتويه له رأس النظام السابق من تنشئة ؟!

" .. سأعلمه أن ينظر متهماً في عيني من يمثل قدّامه

ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم

فيهوي كي يلثم قدميه

يسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله "

ذلك لاعتقاد الملك المقبور أن " كل الناس خصوم للجالس في القمة " [3]

ولنا بعد هذا الاستعراض لصور الإباحة في مسرح صلاح عبد الصبور أن نتساءل .. هل انفصلت هذه الصورة الإباحية عن الحدث الدرامي ؟ وهل شكلت خارج إطار النسق الدرامي دعوة للإثارة والفسق ؟!

وهل عنيت الصورة بتجسيد أو بتشخيص العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى ، أم أنها ارتقت فحلقت في سماوات الرمز ؟!

---

[1] نفسه ، ص ٧٦

[2] نفسه ، ص ٦١ .

[3] نفسه ، ٤٨ .

ففي مشهد المحاكمة في العالم الآخر والذي سيقرر هل الملك الميت هو الذي يستحق الملكة أم الشاعر الحي الذي يستحقها :

" الملك : استحوذت عليها بالسيف البتّار

وحرصت عليها حرص البحر على اللؤلؤة

إذ تخزنه في باطن نفسه

لم ترها عين منذ وضعت عليها كفاي الحانيتان

كنت أخاف عليها أن يزعج هدأة نفسيتها ..

ما قد تبصره من عبث الأزمان

حوّطت عليها بالظل الداكن

حتى لا يذبل وهج الشمس المحرق

ما تحمله من زهر متألق "

" الملك : هي ملكي

فأنا استحوذت عليها بالسيف

الشاعر : لم تك ملكاً له

بل كانت في أسره

ما يصبح ملكاً لك

هو ما تعطيه من نفسك ، لا ما تسلبه ولا يا بل

هو ذهب يتشكل بين يديك

لا ذهب تكوره خلف جدار

هو نبع تكشف عنه حتى يبتسم ماؤه

لا نبع تطمره بالأحجار " [1]

إن الصراع هنا قائم بين الكلمة والسيف ، بين الفعل بالقوة الجبرية الباطشة والفعل بالحلم والتخيل ، وهو صراع غير متكافئ للسيطرة على حكم الوطن (المرأة / الملكة) لا سيطرة ذكر على أنثى . لذلك ينتصر السيف على الكلمة ويفوز الملك الباطش بالوطن ويخسر الشاعر في حياة الملك وبعد رحيله ، لأن الهرم الإداري الذي شكل هو قمته ما يزال قائماً ، وهو الذي يقضي بعد موت الملك

---

[1] نفسه ، ص ص ١٢٩ - ١٣١ .

، كما كان يفعل متقنعاً خلف الملك في حياته (فالوزير والقاضي والمؤرخ : السلطة التنفيذية والسلطة القضائية والسلطة التشريعية – باعتبار التشريع قائماً على الأعراف والسوابق التاريخية والتوثيقية كل تلك السلطات هي التي تشكل هيئة المحكمة التي قضت في مسألة أحقية الملك وهو ميت في السيطرة والاستحواذ على (الملكة / الوطن) الاستحواذ عليها ميتة في هذه المرة :

" الوزير : والآن ..

هاكم ما قر عليه قرار قضاة الأقدار

قررنا أن يتقاسم هذان الرجلان

(عفواً مع حفظ الألقاب)

هذي المرأة

هذا الرجل تملكها بالسيف

فله الرأس ، وما تحت الرأس إلى قرب الخصر

هذا الرجل استودعها طفلاً

فله ما تحت الخصر إلى اخمص قدميها

انتهت الجلسة

يا جلاّد .. نفذ ما قضت المحكمة به الآن

الشاعر : (صارخاً) بئس قضاؤكم الظالم

ما أخيب ما ضيّعت من الجهد

أين السيف ؟ "[1]

" المرأة الثانية : لقد قضوا بتمزيق جسد المرأة ، وتفريقه كأنه ورقتا لعب بين الحياة والموت .. بين الملك والشاعر "[2]

إن الإحالة السيميولوجية للعلامة تسمو بالمراقف الجنسية التي صورها النص إلى مصاف ينفي عنها الاتهام بالإثارة الجنسية لأن الملك تحول من كونه علامة دالة على رجل يتمتع مجرد التمتع بالغزل واللمس والمعاينة لأجساد فتيات جميلات صغيرات إلى حاكم يلهو ويعبث مع الفتيات والجواري عبثاً سلبياً مهملاً (الملكة / الوطن) الذي اغتصبه بالسيف، كما تكشف المقاربات أو

---

[1] نفسه ، ص ١٣٣ .

[2] نفسه ، ص ١٣٤ .

المعارضات الدرامية في مشهد المحكمة الأخروية " في العالم الآخر " – من منظور النقد الأسطوري والنماذجي – عن طبيعة البناء الدرامي لذلك المشهد بوصفه معارضاً لنموذج مسرحي قديم في مسرحية (الضفادع) لأريستوفانيس [1] حيث يهبط ديونيزوس إلى العالم السفلي ليصعد بالشاعر التراجيدي القديم يوربيديس
ومعارضاً لنموذج مسرحي حديث في مسرحية بريخت (محاكمة لوكوللوس) [2] حيث تعقد محاكمة للإمبراطور لوكوللوس في عالم الموتى .

وليس هذا فحسب بل هناك مقاربة أو معارضة درامية أخرى ومعارضة أسطورية أيضاً .. الأولى مع مشهد القاضي أزدك في مسرحية بريخت (دائرة الطباشير القوقازية) [3] والحكم في نزاع جروشا الخادمة السابقة في قصر الحاكم المقتول مع زوجة الحاكم على الطفل وريث العرش وأحقيتها عليه لأنها ربته لسبع سنوات فرت خلالها أمه الحقيقية بجواهرها وكنوزها وتركت رضيعاً . أما المقاربة الأسطورية فهي مع أسطورة سليمان ملك اليهود وقضائه بشق الطفل موضوع نزاع أمه مع أخرى تدّعي أمومتها له بالسيف لتأخذ كل امرأة منهما نصفه . وما رفض الشاعر هنا لفكرة تقسيم جسد الملكة (المملكة – الوطن) بين الملك المغتصب بالسيف والشاعر الذي بذر في رحمها المستقبل سوى نموذجاً لرفض الأم الحقيقية لتقسيم ولدها في أسطورة سليمان الملك ونموذجاً درامياً معادلاً لجروشا وموقفها الرافض لحكم القاضي أزدك في دائرة الطباشير القوقازية خوفاً على الطفل فالشاعر مع حياة الملكة (المملكة – الوطن) تماماً كما كانت الأم الحقيقية في أسطورة (سليمان ملك اليهود) مع حياة طفلها . والملك بصمته وعدم اعتراضه على تقطيع الملكة إلى نصفين معادل في موقفه مع موقف المرأة المدعية بأمومتها للطفل في الأسطورة. فهو مع الموت .

ومع كل ما قدمته من تفسير دال على أن الشخصيات في هذه المسرحية هي رموز وبما أن الرمز بوصفه علامة قد يشير إلى أكثر من دلالة فإني بعد مراجعة وتأمل جديد للرموز في هذه المسرحية أحسب رموزها تشير إشارة ثانية أكثر تخصيصاً إلى مصر في عصرين أو عهدين

---

[1] أريستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة

[2] بريخت ، محاكمة لوكوللوس ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي ،القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

[3] بريخت ، دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي العدد (٣٠) القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

حاكمين .. الأول : هو العهد الملكي البائد - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م - أما الثاني: فهو يبدأ مع حركة يوليو ١٩٥٢ وهو تاريخ سقوط الملكية - فعلياً - فإذا كان الأمر على هذا النحو من التفسير أولك الرموز بشكل أكثر تخصيصاً أو تحديداً للعلامات (الدوال) فإن (الملك) في المسرحية وفي المجتمع المصري قبل حركة ١٩٥٢ لم يكن فاعلاً ولا مخصباً للوطن ، لأنه فاقد للقدرة على ذلك حاكماً - لا ذكراً - لأننا نشير إليه بوصفه علامة رمزية لحكم البلاد (الملكة على مستوى الرمز) .

وإذا كان الشاعر هو القادر على الحلم وتخيل المستقبل والتخييل به في أعين الناس وأسماعهم والسمو بهم إلى عالم متصور يحقق للمجتمع حياة من العدالة والرفعة والسمو ، فإن الثورة - أي حركة ثورية تقوم على حلم حلمت به جماعة من الثوار وهبـّت لتحقيقه بعد أن تمكنت من إزاحة الواقع المكبل بقيود الحكم القائم وقوانين نظامه البالي، وغير القادر على إخصاب البلاد وتوليد طاقاتها يوماً بعد يوم .

على ذلك يمكن النظر إلى الشاعر في هذا النص على أنه علامة دالة على حركة ١٩٥٢ الثورية في مصر ، فلقد حلم رجالها بمصر جديدة متحررة ، قوية ، عادلة، ديمقراطية .

وإذا كان الملك - في النص المسرحي - قد مات ؛ فبرز الشاعر متوائماً ومتلازماً ومنسجماً مع الملكة ، الأمر الذي جعلها تمكنه من نفسها ليبذر في رحمها طفلاً فإن حركة ١٩٥٢ الثورية بذرت في رحم مصر (الوطن) طفلاً على أثر رحيل الملكية وتلازمها المتوائم والمنسجم مع البلد . فما الذي حدث في المسرحية بعد ذلك وما الذي حدث في مصر على أيدي رجال يوليو ١٩٥٢ !؟

- على مستوى النص المسرحي : ظل الهرم الإداري الذي كان الملك قمته ظل على ما كان عليه أيام الملك الراحل : (الوزير : السلطة التنفيذية - القاضي : السلطة القضائية - المؤرخ : السلطة التشريعية بحكم حفاظها على الأعراف والمواثيق وجماع تاريخ الأمة وذاكرتها التي تستمد منها أصول الحكم والقضاء والشرع والمعتقدات)
- على مستوى الواقع الاجتماعي المصري : ظل الهرم الإداري الذي كان قبل حركة ١٩٥٢ الثورية - كما هو - (السلطة التنفيذية تغيرت شكلاً فحل الضباط وأهل الثقة محل الباشوات أهل الخبرة لخدمة النظام الملكي ، وظلت فكرة الحكم وأساليب التنفيذ السلطوية

كما كانت عليه السلطة القضائية : ظلت على ما كانت عليه في أساليب القضاء ونظمه ولم تستجد سوى المحكمة الدستورية العليا – تقريباً – .

السلطة التشريعية : تغيرت بعض التشريعات لصالح الطبقات الشعبية حسب التصور والحلم –مثل التأميمات ومصادرة الأراضي أو ما عرف بتصفية الإقطاع وتوزيع الأراضي المصادرة على صغار الفلاحين ، وقوانين المشاركات في مجالس إدارة الشركات والتمثيل النيابي – غير أنها كانت إجراءات شكلية أشبه ما تكون بتفسير الحلم لا بتحقيقه على مستوى الواقع المعيش ومن هنا ظهر الانقسام واضحاً منذ البداية الانقسام ما بين الحلم والواقع المادي المعيش ، تماماً كما حدث في مسرحية (بعد أن يموت الملك) حيث قسمت الملكة (الوطن) نصفين ، النصف الأعلى من الرأس حتى فوق الخصر للملك الميت (الفكر : فكر ملكي بائد) النصف الأسفل من تحت الخصر حتى أخمص القدمين للشاعر الحالم (ثوار ١٩٥٢) ليخصبوا البلاد بالحلم الوليد .

إن صلاح عبد الصبور يقف في هذه المسرحية موقفاً تشخيصياً نقدياً للمجتمع المصري ؛ لحال البلاد – الوطن – بين يدي من ملكها بسيف الوراثة ويدي من تصور أنه ملكها بالحلم بمستقبل عادل وناصع ومخصب لأملها الجديد الوليد ، على أن الواقع الفعلي المادي يثبت في النص وفي الواقع المصري المعيش أن يد الملكية الفردية المتسلطة رغم موت وريثها بالسيف قد قبضت وبقوة على الجهاز المفكر للوطن فظل الفكر تابعاً منها (تشريعاً) والتنفيذ بجوزتها وتحت سيطرتها فعلياً ، والحدود المنظمة والمقيدة للفعل والحامية لنظم التفكير في خدمتها (الوزير – القاضي – المؤرخ) في هذه المسرحية ، وهذا ما تؤكده إجابة الشاعر عن سؤال طرحته الملكة :

" الملكة : هل تغلق باب الماضي

الشاعر : عفواً مولاتي

هذا رجل يسقط من نافذة الماضي

الملكة : من هذا ؟

الشاعر : الخياط " [1]

والخياط هو حائك ثياب الملك ، يصمم ما يستر عورات النظام ويخفي عيوبه ، ويظهره في أبهى مظاهره . وهو يطلب الانضمام إلى دولة الحلم الثوري (الشاعر / الملكة) بعد أن مات الملك

---

[1] صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك ، نفسه ، ص ٩٤ .

، وهو مؤهل لذلك بعد أن فقد القدرة على الكلام لأن الملك الراحل قطع لسانه . إذن من كان يستر عورات الملكية هو نفسه الملتحق المؤهل بستر عورات العهد الجديد عهد الحلم الثورة .

فإذا كان هذا هو ما صوره عبد الصبور في مسرحيته فإن الواقع السياسي لنظام الحكم في منسر بسلطاته التنفيذية والقضائية والتشريعية هو نفسه الواقع الذي تعكسه مسرحية (بعد أن يموت الملك) .

وذلك ما تحيل إليه نظم العلامات في وقفتنا التفسيرية السيميولوجية العامة – وما تحيل إليه نظم العلامات نفسها في وقفتنا التفسيرية السيميولوجية الأكثر خصوصية وتحديداً . ومعنى هذا أن المشاهد الجنسية في المسرحية ، هي جزء لا يتجزأ من نسيج الحدث الدرامي لأنها حملت محمل الرمز وشحنت بفكرة الحكم وتقلباته في الظاهر مع ثبات معطياته في النهاية .

جماليات الصورة الإباحية في المسرح
في
"الرقصة الأخيرة لسالومي"

لا شك أن الإباحة في المسرح مهما بلغ مداها فهي أقل من صورتها في الرواية وفي فن الرسم أو فن النحت وفن السينما ذلك أن لغة الحوار في المسرح تشكل عموده الفقري الذي يكشف الأحداث و الشخصية خلال العلاقات والدوافع والمشاعر والإرادات في صور تتتابع تتابعاً رأسياً أو تتجاور تجاوراً أفقياً في البناء الدرامي أو الدرامي الملحمي أو العبثي أو السريالي ، فإذا ظهرت في نص مسرحي فإن مظاهر الإباحة تظهر غالباً عن طريق الحوار سواء اتسمت التعبيرات الحوارية بالإباحة الرومنسية أم اتسمت بالإباحة البذيئة . غير أن التعبيرات الحركية إذا تضمنت الإرشادات النصية صوراً إباحية (جنسية) أو ضد معتقد ما من خلال الإشارات والإيماءات فإن ذلك يقع عبء تجسيده بشكل قد يحدث إثارة ما وقد لا يحدثها – على المخرج – وقد تكون تلك الإثارة جزءاً لا يتجزأ من نسيج الصورة المسرحية في إطار الحدث الدرامي . (وذلك لا غبار عليه) وقد تكون ناشزة عنه وذلك غير مقبول ، لأنه يكون قد تقصد الإثارة من أجل الإثارة ، دون ضرورة درامية يحتمها التعبير المسرحي النابع من صميم الحدث المسرحي نفسه .

مثال من حوار في مسرحية (رقصة سالومي الأخيرة)[1]

" العبد : من هي أناهيد ؟ ومن هو راعين ؟

ميراي : أناهيد زميلتنا الثالثة وصيفة الملكة سالومي وهي تحب راعين مساعد رئيس الحرس وتذهب كل ليلة للقائه في مكان ما لن أقول لك عليه .

ناردين : كانت أناهيد في حزن شديد حين عادت من موعدها

ميراي : لم تعد أناهيد إلاّ مع الصباح يا حبيبتي ناردين فلابد أنها وجدت من راعين ما أدخل السرور إلى نفسها حتى مكثت معه الليل بطوله .

العبد : وهل تجدين أنت من يدخل السرور إلى نفسك ؟

ميراي : ولم لا ؟ هل تجدني عرجاء أم خرساء ؟ حبيبي شاب أسمر طويل ليس في قوته سوى هرقل ، ليس في جماله إلا أدونيس الذي عشقته أفروديت إلهة الجمال عند الإغريق (موجهة حديثها لناردين) وخبأته من أختها إلهة العالم السفلي .

ناردين : خبئيه كما تشائين فليس بي حاجة له ولا لغيره .

العبد : وكيف يدخل السرور إلى نفسك ذلك الحبيب الخفي ؟

ميراي : وما شأنك أنت أيها العبد الفضولي ؟

العبد : إني أحاول أن استزيد علماً بأمور بلادكم

ميراي : وهل بلادنا هي العجب العجاب ؟ إنه يدخل السرور إلى نفسي تماماً كما أدخل أبوك السرور إلى نفس أمك يوم حبلت بك ، فاسكت وإلاّ أفصحت لك عن المزيد من أمور بلادنا مما سيجعلك تحمر خجلاً (لناردين) ماذا حدث لأناهيد ليلة أمس يا ناردين ؟

ناردين : عادت من موعدها شاحبة كثلوج الشمال ، وكان جسدها واهناً كجسد الطفل المريض .

ميراي : يا إلهي ؟ هل أصابها مكروه ؟

ناردين : قالت إن راعين لم يمسسها طوال الليل .

العبد : لابد أن ذلك يعتبر مكروهاً عندكم . "

---

[1] محمد سلماوي ، رقصة سالومي الأخيرة ، كتاب القومي (٣) تحرير محمود نسيم ، القاهرة ، المسرح القومي ، ٢٠٠٠ ص ص ١٨ - ١٩ .

هـــذا حديث عن علاقات جنسية قائمة بين المحبين ، ولكنه حديث غير بذيء وغير رومنسي، هو مجــرد تعـــبير عن واقع العلاقات في قصر سالومي ، والإقرار بها ، لذلك نحا أسلوب الحوار منحى التساؤل الإنشائي والإقرار الجوابي في خطاب جواري القصر .

حاولت أن تستثيره لكنه كمن فقد رجولته "

" لكن هل معقول أنه لم يمسسها قط ؟! إن هذا الحديث لا يدخل رأسي أنا" [1]

" ميراي : ألم يربت حتى على كتفها ؟!

العبد : أهذا ما يفعله معك حبيبك الخفي ؟ يربت على كتفك ؟

ميراي : حـــبيبي أنا يا حبيبي في كل مرة ألقاه يعتصرني بين ذراعيه كأني فاكهته المفضلة حتى يقطر مني سلافي ثم يحملني ويجري بي في الحقول وهو يمطرني بالقبلات حتى نستقر في مكاننا المختار و ..

العبد : وماذا ؟ " [2]

وليـــس في تلك الاعترافات عن الممارسات الجنسية للجارية ما يجرح أو يثير غرائز المتلقي بالقراءة ، ولكن تجسيد هذا المشهد يمكن عن طريق ممثلة موهوبة ، متدفقة المشاعر أن يثير المتفرج ، إثـــارة لا تحض على الرذيلة ولكنها تصور صدق ما تشعر به الشخصية محمولة على صوت مشاعر الممثلة البارعة ، الأمر الذي ينعكس على وجدان المتفرج الذي كانت له تجربة كتجربتها ، وليس في ذلـــك شـــئ مـــن الرذيلة أو الحض عليها ولكنه شئ من محاولة تجديد تفعيل المشاعر والأحاسيس الصـــدئة ممـــا يفعّـــل عاطفة الرجل أو المرأة تفعيلاً غرائزياً يعيد إلى العلاقة المشروعة التي توقفت نشـــاطاتها الجنســـية عـــن العمل . إنها هنا أشبه بعلاج نفسي لحالات التعثر في الممارسة الجنسية المشروعة القائمة على حب حقيقي متبادل بين الرجل والمرأة .

ولا شك أن التجسيد الإخراجي لهذا الموقف الغرامي عن طريق استرجاع صورته استرجاعاً مـــرئياً مصاحباً لاعتراف الجارية سوف يؤدي إلى تنشيط فاعليات المتفرج الجنسية (ذكراً كان أم أنـــثى) ليفـــض حالـــة التبـــلد الجسمي والجنسي ، تلك التي خمدت لتراكم المشكلات والقضايا

---

[1] المصدر نفسه ، ص ٢٠

[2] نفسه ، ص ص ٢٠ – ٢١ .

والإعمال العقلي المتزاحم . الذي يصيب الجسم بالبلادة وينفي عن النشاط الإنساني كل ما يتصل بالجسم وحاجاته الغريزية وربما يقتلها تحت هيل الأفكار المتلاحقة .

ولكـــن إذا وجدنـــا سالومي ومن في قصرها من الجواري يهتممن بأجسامهن فحسب فإن في ذلك تعطيل للنشاط العقلي :

" ميراي : ليس هذا هو حال ملكتنا على أي حال . إن سالومي لا تستحم إلاّ بلبن الماعز الدسم بعد أن يتم تدفئته قليلاً ونقوم بتدليك جسدها الغارق في اللبن لمدة ساعة على الأقل ، ثم تخرج من حمام اللبن لندلكها بعسل النحل ونطعمها بغذاء الملكات ، ثم تغتسل في النهاية بالعطور القادمة من بلاد الشرق البعيد . " [1]

وهـــنا يتساءل العبد سؤالاً ماكراً ، أقرب إلى الأسئلة التي يطرحها دعاة التحريم في كل عصر ومكان وكأن المرأة لا تهتم بجسدها إلاّ إذا كان لها زوج !!

"العبد : أهي متزوجة سالومي ؟

ميراي : بل هي وحيدة كالقمر في السماء .

العبد : ولماذا لم تتزوج ؟

ميراي : كيف تتزوج وقد (تهمس له) وقد قتلت الرجل الوحيد الذي أحبته .

العبد : وإذا كانت قد أحبته فلماذا قتلته ؟ " [2]

إن ســـلماوي هـــنا يوازن بين الحديث عن جسد المرأة والحديث عن مشاعرها . فيتخذ من الســـرد الوصفي أسلوباً لوصف اهتمام سالومي بجسدها ويتخذ من الأسلوب القائم على التساؤل الاســـتنكاري المنطقي أسلوباً ينتظر إجابة تكشف عن مشاعرها الحقيقية وعن التناقض الواضح بين مشاعرها وسلوكها في سبيل إيضاح دوافعها الحقيقية للفعل الذي فعلته أو حضت غيرها على فعله في مقابل أن يتحقق له ما يريد .

ولا شـــك أن هـــذه الموازنة بين حديث الجسد والجنس وحديث المنطق والعقل يحول دون القـــول بأن حديث الجسد كان مثيراً للغريزة الجنسية . حتى ولو تم تجسيد مشهد سالومي في حمام اللبن والعسل ، فإن تجسيده المسترجع مرئياً في العرض لن يحيل المشهد إلى مشهد إثارة جنسية لأنه

---

[1] نفسه ، ص ٢١ .

[2] نفسه ، ص ٢٢ .

أولاً يدخل في نسيج الحدث الدرامي من ناحية ومن ناحية ثانية ذلك التوازن الذي هندسه سلماوي في البـــناء الدرامـــي بـــين حديث الأجساد وحديث الانتقاد : (انتقاد الجسد المستنكر لفكرة قتل العشيقة لمن تحب ، وانتقاد الجارية للوصف البذيء الذي يتلفظ به العبد) :

" العبد : في هذا الوقت من السنة يكون قد مضى عندنا موسم النسمة التي تداعب شعور الفتيات العذارى وحل موسم الريح التي ترفع ذيول أردية النساء في الهواء .

ميراي : يـــا لك من عبد خبيث . لو سمعك حبيبي تتفوه أمامي بمثل هذا الكلام لقتلك على الفور " [١]

معنى ذلك أنها تقصر نفسها على رجل واحد لا تحب سواه وتخجل إذا سمعت من غيره غزلاً أو اشتمت بذاءة في كلام أحد غير حبيبها .

وليس في ذلك شئ من الرذيلة أو التهتك ولكنه دليل على صدق شعورها ونشدانها الحنان من رجل واحد هو حبيبها .

إن ســـالومي الـــتي قتلت يوحنا المعمدان بإشارة من إصبعها إنهاء لقضية فضحه لأمها التي خالفت الشرع بزواجها من الملك هيرود شقيق زوجها يذوب جسدها شوقاً وهاهي تحاول عبثاً أن يـــلبي حبيبها نداء جسدها : إن تلبية نداء العقل يتعارض مع تلبية نداء الجسد . فنداء العقل يبطل نـــداء الجســـد إذا لبى صاحبها نداء العقل قبل تلبيته لنداء الجسد وقد لبت سالومي قضية كانت تـــناديها وأهمـــلت نداء الجسد لأن من رغبت فيه محاوراً بجسده جسدها لم يكن يمتلك سوى نداء الفكرة – نداء الشريعة – لم يكن يسمع سواها !! سوى الفكرة التي قتلته !!

" .... عد إلى شهرا واحداً فقط . عد إليّ أسبوعاً ، عد إليّ يومين أو ليلة واحدة ، عد إلى ساعة ليس إلاّ ثم اتركني ثانية . قد عطرت فراشي بمسك عود وعنبر . بالديباج فرشت سريري بكتان مصر هلم تعال . إني عطشى إليك . تعالى نرتوي الآن . فالليلة قد اكتمل القمر . أين أنت؟ فتشت عنك في كل مكان فلم أجدك "

.... عطشـــت لك نفسي ، اشتاق إليك جسدي . تعبت من صراخي كل ليلة ويبس حلقي. فاضت روحي من انتظارك يا حبيبي " [٢]

---

[١] نفسه ، ص ٢٢ .

[٢] نفسه ، ص

لقـــد ركـــع جســـد الملكة التي كان صوت سلطانها يهز القاعة منذ برهة فأرعب الوزراء والحاشية ، أركعها جسدها الذي أمهله سلطانها أركعها أرضاً ، طلباً لاستجداء جسد الحبيب الذي قتله سلطان قضية خاسرة تختص بأمها التي أغضبها القام يوحنا المعمدان لها في صراخه في البرية بالزنا فكممت هي صوت جسدها المنبوذ من عقل يوحنا المدفوع بالعقيدة على الرغم من جمالها الصارخ وأنوثتها الطاغية وصنوف الإثارة في رقصها . وأطلقت صيحة محاربة حبيبها .. إخراس صوت فكره ومعتقده وما كانت تدري أنها قد أخرست جسده فحسب !!

وهاهي الآن تصرخ في البرية بكل ذرة في جسدها بكل خلجة على ذلك الحبيب دون مجيب!!

"سالومي : وهـــل يســـتطيع المـــلك أن يعيد إليّ حبيبي ؟ لقد اختطفه مني الموت وجعلتني الأقدار أداته .

ميراي : قد كانت لك قضية يا مولاتي

سالومي : (صائحة في عصبية) فلتذهب كل القضايا إلى الجحيم ..

أريد حبيبي " [1]

أليس في تمسكها برجلها المقتول الذي عشقته ضرباً من الوفاء ؟! أليس في موقفها ذاك ضرباً من المستحيل الذي يشبه المستحيل الذي يطلبه (كاليجولا) ألبير كامي والمستحيل الذي يطلبه (سالم) ألفريد فرج ؟ الأول يطلب القمر والثاني يطلب كليب حياً وهي تطلب المعمدان جسداً حياً !! وكل واحد من هؤلاء شديد الإخلاص في مطلبه شديد الجدية في مسعى الوصول إلى نيل ذلك المطلب المستحيل .. وكل واحد منهم مصاب بلوثة عقلية لعدم توازن حلمه مع الواقع المادي من هـــنا تكـــون النتيجة الحتمية أمام أي منهم هي ترك عالمنا المادي والرحيل إلى العدم ليلحق بطلبه المستحيل اللحاق به في عالمنا المادي :

" سالومي : .. آه لشد ما أتوق للحاق بحبيبي ! لكني لا ولن أنصاع لتوجيهات قدر أرعن نذرني لقتل حبيبي ثم يريدني الآن أن أقتل نفسي مزيناً لي الطريق بوعد اللقاء " [2]

---

[1] نفسه ، ص ٣١ .
[2] نفسه ، ص ٣٣ .

مشاهد اغتصاب الوطن والمواطنة
في مسرح سعد الله ونوس

ليـــس هناك أقبح ولا أفظع من جرائم الاغتصاب ، سواء كان اغتصاباً جنسياً للمواطن أو اغتصاباً مادياً للوطن والمواطنة . وفي مسرحية اغتصاب [1] التي كتبها سعد الله ونوس في معارضة دراميـــة تـــراجيدية لمســـرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) [2] صور سعد الله ونوس بشاعة اغتصـــاب العـــدو الصـــهيوني لفلسطين وبشاعة اغتصابهم لنساء فلسطين أمام الأزواج المعتقلين والمصـــفدين في الأغـــلال واغتصاب الرجال أمام زوجاتهن وتصوير عملية إخصاء الرجال وتمزيق أجساد النساء في محاولة انتزاع الاعترافات تجسيداً لفكرة العنف الكامن في جوهر الدولة وأساس وجودها :

* اسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به

مائير : لنبدأ العرس

(دافيـــد وموشى يجران اسماعيل ، وجدعون يمسك عجيزة دلال ، ويدفعها . الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية)

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه .. هكذا أريدك ،
شرسه أريد
عروسي يا رفاق ، إني انتصب كجبل جلعاد .

اسماعيل : كلاب .. كلاب

(تـــتردد الكلمة بإيقاعات مختلفة حتى تتحول إلى ما يشبه الحشرجة، يختفون في الغرفة الداخلية)

مائير : سنرى كيف تحل عقده لسانه ! لا يهز المرء إلاّ ما يمس رجولته وهؤلاء البهائم يودعون كل كبريائهم في فروج نسائهم .

اسحق : وإذا لم يتكلم

مائير : لابد أن يتكلم ، هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي

---

[1] سعد الله ونوس ، اغتصاب ، (أدب ونقد) ع د ه – القاهرة ، مارس ١٩٩٠م – عن حزب التجمع الوحدوي .

[2] بويرو بايخو ، القصة المزدوجة للدكتور بالمي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ، أبريل ، ١٩٧٤م .

هل تمتشق عصاك ، وتبدأ الاحتفال

اسحق : دع جدعون يبدأ .

مائير : وددت لو أنك البادئ ، لا يهم ستدير الحفلة معي ! (يلفه بذراعه ، ويمضيان نحو الغرفة) لا أدري إذا كان بوسعك أن تفهم ذلك يا بني هذه الحفلات تثير في نشوة تكاد تكون دينية ، نعم دينية . " [1]

" الدكتور : هل شاركت في الاغتصاب ؟

اسحق : لا

الدكتور :لماذا ؟

اسحق : هؤلاء العربيات من يضمن ، خفت أن تنقل لي عدوى ما .

الدكتور : ماذا فعلت إذن ؟

اسحق : (متردداً) كان يجب أن نكسر نخصيتيه تماماً ، وضعت قدمي بين فخذيه ، ورحت أضغط وفق طريقة تعلمناها من بابا .

وكان جدعون شديد الهياج .

الدكتور : وأنت هل هيجت ؟

اسحق : في البداية ، حين راقبت جدعون وهو يروضها ، ولكني فترت فجأة" كانوا يتوالون عليها ، وكان ثمة صراخ وشتائم وموسيقا صاخبة ، إننا نستخدم الموسيقا في مثل هذه الحالات .

وفجأة بدأ صدري يضيق .. لا .. لا .. أرى فائدة من سرد هذه التفاصيل .

الدكتور : (بجزم) تابع .

اسحق :إنها توافه يا دكتور

اسحق : فجأة بدأ يضيق صدري .. ثم تحول الضيق إلى غضب أعمى فتناولت شفرة واقتربت منها ، أنت تعرف أن العربيات يحلقن شعر العانة ،.... كان فرجها أملس وملطخاً بسوائل الآخرين وأحسست أني محموم ، ..... انحنيت عليها

---

[1] سعد الله ونوس ، نفسه ، ص ٥٤ .

وبدأت أشق ألالاماً صغيرة في لحمها ، شطبت عانتها وثدييها ، ثم أوقفني مائير .
كان العرق يتصبب مني . وكان كلاهما قد فقد وعيه ."[1]

ترى إلى أي مدى يمكن أن تقشعر أبدان من استمع إلى هذه الممارسة السادية الوحشية ، التي لا تتم بدافع الرغبة في الجنس ، بل بدافع امتهان كرامة الإنسان لكونه يناضل من أجل حصول بلاده على حريتها من أجل أن يكون له وطن ، بيت آمن أسرة ، حاضر ، مستقبل ، وإلى أي مدى تمتهن رجولة الرجل أمام زوجته وشرف المرأة أمام زوجها ، فما البال إذا تجسدت صورة هذه الممارسات على المسرح ، هل ستثير غريزة من يشاهدها ؟!

إن هذه الأعصاب الباردة لمرتكبي جرائم إخصاء الآخر وانتهاك عرضه وعرض زوجته دون أدنى شعور بالذنب لا تثير أدنى شعور بالتهيج - مجرد التفكير في الهياج الجنسي - لدى مشاهدها إذا تجسدت أمامه على خشبة المسرح ، بل ستثير حنقه وكراهيته لدولة إسرائيل التي انتهكت الوطن والمواطن ، وليس المواطن الفلسطيني فحسب بل انتهكت مواطنة المواطن الإسرائيلي نفسه ، لقد أثار ما حكاه ذلك الإرهابي الرعديد الصهيوني (اسحق) غضب طبيبه النفسي (اليهودي - الإسرائيلي) :

الدكتور : هل أنت نادم على ما فعلت ؟

اسحق : نادم ! ولم الندم ؟ كان ذلك جزءاً من واجبي

الدكتور : ولم تتقزز مما فعله زملاؤك ؟

اسحق : طبعاً لا .. بل كنت ألوم نفسي لأني لا أملك خشونة وعفوية جدعون ، خفت أن يظن بابا أني أقل صلابة مما يأمل "[2]

إن هؤلاء الصهاينة والعسكريين أمثال مائير الذي يشاكله في الواقع الإسرائيلي (شارون) لا ضمير لهم ولا إحساس لديهم بالذنب ، ومن ثم فليس في قاموس معرفتهم شيء يعرف بالمحرمات لذلك تجد خشونة جدعون وصلابته وعفويته أو بوهيميته الجنسية طريقها إلى فراش زوجة اسحق نفسه ، حيث يفتقد اسحق تلك الخشونة والصلابة الجنسية التي تحتاجها زوجته (راحيل) :

---

[1] نفسه ، ص ص ٥٤ - ٥٥ .

[2] نفسه ، ص ٥٥ .

إضاءة على غرفة في بيت جدعون ، يظهر جدعون نصف عار ، وراحيل تتمرغ على الأرض مشعثة الهيئة وممزقة الملابس .. يظهر عري جسدها في أكثر من موضع :

راحيل : يا إلهي ، إلى أي حضيض هوي ، كيف أمكن أن تفعل ذلك ؟

جدعون : آسف من أجل الثياب ، يمكن أن نرتب الأمر

راحيل : سافل .،. أهذا ما تأسف من أجله وماذا عنّي أنا ؟

جدعون : إذا لم تكتفي يمكن أن نكررها

راحيل : كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحقيراً إلى هذا الحد !

جدعون : إذا واصلت شتائمك فلن أستطيع ضبط نفسي ، إنك شهية حين تغضبين (يداعبها)وشهية حين تقاومين .

راحيل : لا تلمسني يا إلهي كيف سوّلت لك نفسك ؟

جدعون : أرجوك لا تلعبي معي لعبة البراءة، كنت تعرفين جيداً ما أريده منك .

راحيل : وهل كنت أعرف أنك ستناله بهذه الطريقة .

جدعون : هذه الطريقة أو تلك ، ما الفرق ؟ أعترف أني أفضل الخشونة في الحب .

راحيل : خشونة ! ولكنك اعتديت عليّ

جدعون : لست من هؤلاء الرجال الذين يذوبون كقوالب الزبدة ، لديك في البيت قالب زبدة وهذا يكفي .

راحيل : لا يهمني ما أنت بين الرجال ، ولا أدري إن كنت تحسب منهم ، لقد هتكتني .

جدعون : لا تنسي إنك جئت بمحض اختيارك

راحيل : جئت لأنك وعدتني بالصداقة ، ولأني بحاجة إلى معونة صديق "

" راحيل : يا إلهي .. كيف ورطتني الأكاذيب وإلى أي حضيض هويت

جدعون : اسمعي يا حبوبة ، لم تتورطي ، ولم تنخدعي .. كنت تعرفين بوضوح إلى أين أنت قادمة ، ربما لم يعجبك الأسلوب .. ولكن بالنسبة لي هذا هو الحب ، إنه عنف وسيطرة .

راحيل : لماذا لا تقولها ؟ إنه الاغتصاب .

جدعون : حين كنّا صغاراً علمونا أن نحذر الشفقة والرقة وأن ننتزع ما نريده انتزاعاً . نعم الاغتصاب فكلما ازدادت ضراوة ازداد تقديراً بالي"[1]

ويطول حديثهما المراوغ عن الجنس وعن حفلات الاغتصاب التي يقيمونها في مركز الاستخبارات للفلسطينيات والفلسطينيين ويتطرق الحديث إلى ذكر زوجها اسحق .

" راحيل : ويشارك اسحق في هذا كله ؟

جدعون : طبعاً . ولكن فيه رخاوة لا تخطئها العين منذ فترة أتينا بزوجة أحد المعتقلين . واقمنا حفلة صاخبة . لكن اسحق حاول أن يتفوق في القسوة امسك شفرة وراح يشطب عانتها وثدييها .. ثم قطع حلمة نهدها الأيسر .

(يقترب منها ، ومع الكلام يتنامى هياجه) كرزة حمراء دامية حملها بين إصبعيه ، ثم رماها بنفور وهلع ، كان وجهه محتقناً وعيناه تبرقان في وميض يائس ، الموسيقا صاخبة والدم يسيل مع انحناءات الجسد ، وحلمة نهدها كرزة حمراء ملقاة على الأرض .

راحيل : لا تلمسني

جدعون : شهي رعبك ، شهي غضبك ، شهية شراستك

راحيل : لا تلمسني ، ابتعد عني ، إنكم وحوش ، يا إلهي إلى أي حضيض هويت ..

(يسيطر عليها ، ويبدأ عملية اغتصاب جديدة ، تتلاشى الإضاءة) [2]

هذا مشهد جنسي تام ، ولكن لأنه اغتصاب عرض وطن وعرض مواطنه ، فإن لذة تلقيه تذهب بها وحشية تصويره أو تجسيده . وهو جزء لا يتجزأ من نسيج الحدث الدرامي . ومعنى ذلك أن الحكم عليه منفصلاً عن الحدث شئ بعيد عن أصول تقدير الصورة . وهي صورة في محتواها تكشف عن مدى توحش العدو الصهيوني وبشاعة المسلك الصهيوني على مستوى التعامل مع الفلسطينيين وعلى مستوى التعامل مع الصهاينة مع بعضهم البعض في المجتمع الإسرائيلي الصهيوني .

---

[1] نفسه ، ص ص ، ٦١ ، ٦٢ .

[2] نفسه ، ص ٦٢ .

جماليات لعبة الخيانة الزوجية
في مسرح "هارولد بنتر"

يظل القارئ لمسرحية " العشيق " لهارولد بنتر مندهشاً لسلوك ذلك الزوج الذي يترك بيته قبل حضور عشيق زوجته ولا يعود إلاّ بعد انصرافه كنوع من ترك الحبل على الغارب للزوجة طالما أن الخيانة تسعدها .

(ريتشارد يدخل حجرة النوم قادماً من الحمام يساراً ، يأخذ حافظة أوراقه من الدولاب في الصالة الصغيرة يتجه نحو سارة . يقبل خدها . ينظر إليها مبتسماً لمدة ثانية . سارة تبتسم له .

ريتشارد : (بمودة) هل سيأتي عشيقك اليوم

سارة : همم

ريتشارد : متى ؟

سارة : في الثالثة

ريتشارد : ستخرجان .. أم ستبقيان بالمنزل ؟

سارة : أوه .. اعتقد أننا سنبقى

ريتشارد : ظننت أنك تودين الذهاب إلى ذلك المعرض .

سارة : نعم كنت أود ذلك .. لكني أعتقد أنه من الأفضل البقاء بالمنزل اليوم

ريتشارد : همم .. همم .. حسناً . إذن يجب عليّ أن أخرج (يذهب إلى الصالة ويضع قبعته المستديرة السوداء فوق رأسه)
أتعتقدين أنه سيبقى لمدة طويلة؟

سارة : همم .. همم .. همم

ريتشارد : إذن حتى السادسة تقريباً

سارة : نعم

ريتشارد : أتمنى لك قضاء وقت ممتع

سارة : ميم .. ميم

ريتشارد : باي ، باي

سارة : باي "[1]

" ريتشارد : حضر عشيقك ؟ أليس كذلك ؟

سارة : ميم . آه نعم "[2]

ومع دهشة القارئ يشتعل غضبه بل ربما قرفه من أمثال ذلك الزوج الديوس ، حتى مع كون المجتمع أوروبياً إنجليزياً فلا يعقل أن يكون هناك زوجان على هذه الشاكلة غير أن القراءة التحليلية المتأنية تكشف في نهاية المسرحية عن أن عشاق الزوجة الخائنة لم يكونوا غير زوجها نفسه الذي كان يتخفى أو يتنكر في هيئات مختلفة وبأسماء مختلفة وأساليب مختلفة . ولا ندري هل هي لعبة مشتركة بين الزوج والزوجة أم أنها لعبة الزوج منفرداً والزوجة لا تدري أن عشاقها لم يكونوا سوى زوجها في حالة تنكر وتقنع خلف شخصيات متعددة يلعب معها لعبة العشيق دون أن تدري .

" سارة : فكر في زوجي إنه يعبدني . تعال هنا وسأهمس لك . سأهمس به لك . إنه وقت الهمس . أليس كذلك ؟ (تمسك بيديه . يهبط على ركبتيه ، معها ، الاثنان راكعان معاً . يقتربان . تربت على وجهه) "[3]

" سارة : الوقت متأخر لتناول الشاي. أليس كذلك ؟

لكني أظن أنه يروق لي . ألست حبوباً ؟ لم أرك من قبل إطلاقاً بعد غروب الشمس . زوجي في مؤتمر لوقت متأخر من الليل . نعم إنك تبدو مختلفاً . لماذا ترتدي هذه البدلة الغريبة . ورباط العنق هذا ؟

أنت عادة ترتدي شيئاً آخر . أليس كذلك اخلع جاكيتك هيم ؟ أتحب أن أغير ؟ أتحب أن أغير ملابسي ؟ سأغيرها من أجلك ؟ يا حبيبي.أغيرها؟

أيروق لك ذلك ؟ (صمت . تقترب جداً منه)

ريتشارد : نعم (وقفة) غيري (وقفة)

غيري (وقفة) غيري ملابسك (وقفة)

---

[1] هارولد بنتر ، العشيق ، ترجمة د. نادية البنهاوي (المسرح) ع ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣م. ص ١٤٧ .

[2] نفسه ، ص ١٤٨ .

[3] نفسه ، ص ١٥٨ .

أيتها الغانية الممتعة .

(الاثنان ساكنان . راكعان وهي منحنية فوقه) [1]

وتظهر جماليات هذا النص في كون المتلقي لا يعرف على وجه التحديد هل الزوج هو الذي تنكر في هيئات عشاق مختلفين على زوجته أم أن للزوجة عشاقاً حقيقيين والزوج يعلم ولا يبالي ؟ هل هي لعبة خيانة يلعبها الزوج مع زوجته بعلمها دون أن تفصح هي عن ذلك ودون أن يفصح هو أم أنها لعبة متفق عليها بينهما . إن فعل الخيانة بعلم الزوج وتسهيلاته عمل قبيح ، كما أن لعبة الخيانة التي يوهم فيها كل من الزوج والزوجة شريكه عمل قبيح يراد به عمل رائع إذا كان الزوج والزوجة هما أطراف اللعبة ، فإذا لم تكن الزوجة تعلم أن عشاقها الذين يختلفون عليها في خلوة منزلية بعلم زوجها وتسهيلاته ما هم إلاّ زوجها نفسه في هيئة تنكرية مختلفة فذلك قبيح منها ومن العشيق وأما فكرة تنكر الزوج في هيئة العشيق فهو رائع لأنه فعل ما فعل صيانة لشرفه وإن كانت الوسيلة أو الحيلة نفسها غير نظيفة .

إن هذه الصورة الجنسية في لعبة الخيانة الزوجية غير مثيرة للشهوة وغير محرضة عليها ولكنها صورة تعليمية لمعالجة حالة مرضية نفسية لدى زوجة لا تستطيع أن تحيا بغير الخيانة الجنسية

الغواية في المسرح الأجنبي

كريستيانو : (متألماً) من التي تستطيع أن تفهمني وتحبني من ؟

كيارا : العالم مليء بالنساء (يحني كريستيانو رأسه مرة أخرى وهو متضايق ، تمر فترة صمت قصيرة . كيارا تقرأ أفكاره)
إنهن يفكرن فيما أفكر فيه أنا يا كريستيانو . كلهن . لا تخف من امرأة .. إن كل ما يمكن أن تسألك إيّاه . هو بعض الحب . حتى يمكن أن تشعر بأنها حية ، ومفيدة .

كريستيانو : (رافعاً رأسه) أنت .. أنت غير محبوبة . كيف تصبرين على ذلك؟

كيارا : (تضع قدميها في خفيها العتيقين) أنا في حالة انتظار

كريستيانو : انتظار ماذا ؟

---

[1] نفسه ، ص ١٥٨ .

كيارا : مثل كل النساء في بلد كاثوليكي . انتظر معجزة

كريستيانو : أية معجزة ؟

كيارا : حيث لا يوجد الطلاق .. فالموت .

كريستيانو : ماذا تعنين ؟

كيارا : كنت أمزح .. أنا في انتظار الحب ..

كريستيانو : تأملين في حبه .. هو ؟

كيارا : لا

كريستيانو : من إذن ؟

كيارا : (في غموض) حب طفل . حب دفء شخص ما بالقرب منا (تنظر إليه مباشرة) صداقتك ..

كريستيانو : (مضطرباً) أنت تعرفين يا كيارا .. أني ..

كيارا : وأخيراً ذكرت اسمي . وتلك هي الطريقة التي يبدأ بها الشخص عندما يحب الناس فاسم الشخص إنما هو شئ مطبوع في الذهن . لا ينفصل إذا دعاك أحد بالاسم ، فأنت تشعر بأنك حي .. مولود . ومرغوب (في استمتاع)

" كريستيانو " .. اسمك جميل . (وهي شبه عارية ، تتحرك في إغراء شديد تجاه القفص ، وهي تبدو جميلة وفيها فتور ماكر) [1]

إن هذا النوع من الغواية قصدت به كيارا توظيف كريستيانو المكبوت جنسياً والمحبوس في قفص حديدي حقيقي باختياره كرهاً في الناس ، قصدت استخدام كريستيانو بعد أن توقعه في حبها أن يخلصها من زوجها (بترو) الذي يكرهها وتكرهه ويسبها بأقذع الألفاظ ويطعنها في شرفها كلما رأى وجهها ، وهي ترى المعجزة في خلاصها من ذلك الزواج الكاثوليكي فهو الموت، وهي تهرب من الإجابة عن سؤال كريستيانو (ماذا تعنين ؟) " كنت أمزح .." تهرب من الجواب لأنها تلمح إلى موت زوجها لا موتها هي وهي حقاً تنتظر الحب كما تقول له حب رجل آخر (وهي تقصده تلميحاً لغوايته) حتى تزرع في داخله بذرة التفكير في الخلاص من أخيه زوجها حتى تصبح

[1] ماريو فراتي ، القفص ، ترجمة د. إبراهيم حماده ، (مجلة المسرح) ع الحادي عشر ، السنة الأولى مايو ١٩٨٢ م ، ص ١٠٥ .

له هو . وهي تغويه على مراحل فما يكاد ينطفي لهيب شبقه إليها والذي أشعلته بخبث شديد ونعومة حتى تعيد إشعاله من جديد ؛ فتوقظ فيه رجولته ، غريزته الجنسية :

أنت لا تعرف كيف تجد سعادتك (تتحرك نحوه وتمسح على شعره) آسفة (يرفع كريستيانو وجهه إليها في امتنان ، ثم يقبل يدها التي كانت قريبة من فمه . تفاجأ كيارا وتتأثر بذلك تسحب يدها وتمسح عليها من غير قصد)" [1]

إن الإثارة الجنسية التي تصنعها (كيارا) في انفرادها بكريستيانو المحبوس بإرادته في قفص حديدي في ردهة البيت لم تكن بغرض رغبتها في تسليم نفسها له ، ولو لم يكن محبوساً في تلك الزنزانة الحديدية لما فعلت ما فعلته من غواية لشقيق زوجها وهي تغويه بجسدها اللعوب وإيحاءاتها الجنسية وتكثر من ذلك على جرعات لما فهمت ما يكنه للآخرين من كراهية تريد أن تستثمرها في تخليصها من زيجة استمرت عشر سنوات لم تثمر سوى الكراهية والاحتقار المتبادل والتنابذ بينها وبين زوجها (بترو) شقيق كريستيانو الأصغر الذي سجن نفسه في القفص برغبته :

" حبست نفسي كي احفظها من أن توقع الأذى بشخص ما "

خاصة وأنها سمعته من قبل في محاورة لهما يبدي استعداده للقتل وهو يبرر لكيارا سبب حبسه لنفسه بسبب خوفه من الناس :

" ..... أنا خائف منهم . خائف من نفسي .. لأن (مستثاراً) ربما كنت اضطررت إلى القتل ... قتل هؤلاء الذين يكذبون ، ينافقون يستهزئون بالآخرين .

كيارا : (لنفسها مرة أخرى وقد بهرتها الفكرة) " إلى أن أقتل

كريستيانو : (معذبا نفسه) أجل . فأنا أشعر بأن لدي القوة والإرادة أتعرفين لم سجنت نفسي خلف تلك القضبان ؟ لأنني أكرهكم كلكم .. (يهز يديه بقوة) بل أستطيع قتلكم كلكم . إن سيطرة الإنسان على نفسه إنما هي جهد فوق طاقة البشر .

إن تلك القضبان تساعدني (ينسحب إلى نفسه ورأسه منحن)

كيارا : (لنفسها مرة أخرى) أن تقتل

كريستيانو : أجـــل . فالإنسان أقذر الحيوانات . إنه يعيش من يده لفمه وهو يدب وضيعاً خسيساً ناسياً العزة والتفاني والحب "

---

[1] نفسه ، ص ١٠٦ .

إن هذا الكلام ينطبق - من جهة نظر كيارا - على زوجها بترو وتشجعها رغبته الدفينة في القتل خاصة من له صفات الخسة كزوجها يشجعها ذلك على مضاعفة جـــرعة إثـــارة كريستيانو جنسياً لمزيد من التعلق بها وطمعاً في علاقة غرامية معها تخـــرجه مـــن سجنه وأملاً منها في أن يكون وسيلتها للخروج من سجن زواجها الكـــاثوليكي بـــرجل كريه وقذر ويعاملها ببوهيمية وكأنها أنثى حيوان فهو يهينها ويحقـــرها بمناســـبة وبغير مناسبة وعلى مرأى من الجميع ، خاصة كريستيانو . ربما لشكه في علاقة ما بينهما لما وجد كريستيانو يدافع عنها - فجأة - بعد أن نجحت في جعله يتعلق بها .

" كريستيانو : (متألماً) لا . أنت لا تعرفها ، ولن تفهمها أبداً

بترو : (في تهكم) أنت على صواب ، فقد ضاجعتها (إلى كيارا الآن) إنه يتألم . ألن تعملي القهوة التي وعدته بها ؟ "

وهكـــذا يواصـــل بترو إهانتهما واتهامهما بغباء دون أن يدري أنه يساعدها على إنجاح خطتها في الوقيعة بين الأخوين :

" ألا تحبينه ولو قليلاً .. يا للمسكين "

" يقول بأني لا أفهمك .. إنه مثقف ومهذب وجميل "

" .. ألا يمكن أن تحاولي الشيء إيّاه مع شخص مخبول ممرور .

(يصفع كريستيانو أخاه بترو . فيؤخذ الأخير في دهشة شديدة ..) "

" (لقد كانت تنتظر وقوع هذا العراك ، الذي كانت السبب في تحريكه والذي يتوقف عليه مستقبلها ..) "

ولما يرفض بترو العراك مع أخيه تصيح فيه " لأنك جبان " وهنا يلعب بترو لعبة الإثارة الجنسية بممارسة الجنس مع زوجته كرهاً وغصباً لها على مرأى من شقيقه كما لو كانوا حيوانات لا يلام أخيه من ناحية ولا يلامها وأهانتهما لإحساسه بتعلقهما ببعضهما البعض :

" بترو : (في هزؤ وسخرية) كنا نتألم من أجلك كنا في السرير معاً نمارس الشيء إيّاه في حماس كنا نضحك .. أجل(في ابتسامة مغتصبة) كنا نضحك عليك في سخرية "

" بترو : كنت أسمح لها بعض المرات بأن تدافع عنك . وكنت أخطرها بأني أهينك كي أخلق منك رجلاً . وكانت تقول لي بأني أشتط بعيداً في ذلك ، ولربما اشتطت اليوم "

" .. أردت أن أجعلك تبدو في عينيها شخصاً عظيماً . وفوق ذلك كله فهي امرأة . ربما تستطيع الآن أن تجد الشجاعة لمواجهة شخص ما . وأن تذهب مع امرأة إلى السرير . ليس امرأة مثلها فهي لا تطاق . إنك تستحق امرأة ذات طبع أحسن . (يقترب من كيارا من المشاهد أنه يجاهد فيضبط انفعالاته) دائماً كالقطة عند الاهتياج الجنسي . (تتظاهر كيارا بالقراءة) ،

.. هل تريدينه أن يسقط بين ذراعي شخص مثلك ؟

" (يمسك بها في إحكام) أتريدين مني أن أهدئك ؟ .. أعترف بأنك في حاجة إلى ذلك ، لأني أهملتك قليلاً في الأيام الأخيرة . أم أنت محرجة من ذلك ؟ (تنجح في الإفلات من ذراعيه إلى كريستيانو)

النساء دائماً هكذا .. مترددات ، يدعين الحياء ويتظاهرن بأنهن لا يردن المضاجعة خذها مني نصيحة : إذا حاولت مع امرأة وقامت بمثل هذا الهرج والمرج لا تيأس منها . بل أعطها إيّاه بأي شكل . (إلى كيارا التي تحاول الهرب منه) تعالي وأريه كيف نمارس العملية .. هذا واجب أخوي . تعالي (يحاول أن يدفعها نحو السرير ولكنه يفشل . إلى كريستيانو) هل سمعتها ولو مرة واحدة وهي في السرير تقول " كفاية " ؟

فقد كنت دائماً مستيقظاً وتسمعنا أنت تعرف .. أنها لم تقل ذلك قط . اليوم للمرة الأولى تقول لا، ربما لأنها (متذكراً) أنا فاهم إنها مترددة في الاستسلام لزوجها لأنه لم يرد الضربة بضربة. (إلى كيارا) لقد حان الوقت الآن كي تري شقيق زوجك إلى أي مدى أنت رائعة .

كيارا : (وهي تناضل) كريستيانو

بترو : هو الآخر سيحصل على ذلك ذات يوم . هنالك في هذا المكان . يجب علينا أن نجعله يأمل " بأنها " ستظل تريده . حتى بعد (إلى كريستيانو) النساء حيوانات غريبة ... متقلبة المزاج"

شروع في اغتصابها على مرأى من شقيقه الأصغر .

كازانوفا والتحرش الجنسي في مسرح أبولينير

يعد التحرش وسيلة إغراء أساسية في مسألة الغزل الجنسي ، وقد ظهر في المسرح العالمي كثيراً وفي صور متعددة ، غير أنه غير قليل في المسرح المصري - كما رأينا - ومن صوره في المسرح العالمي ما يتجسد في مسرحية (كازانوفا) [1]

وإذا كانت مسألة التحرش الجنسي عادة مسلك الذكور ، إلاّ أننا نجده في هذه المسرحية فعلاً مشتركاً بين الذكور والإناث ، وهو يبدأ مع المشهد الافتتاحي الغنائي للمسرحية حيث تطارد سيدات المدينة ذكراً :

" السيدات : آه كم هو وسيم هذا البلّلينو !

تعال معي ، هاك خاتمي .

أنا أهواك ، جمالك قد أسكرني

إلى جوارك أريد أن أعيش " [2]

إن النساء يطاردن رجلاً يدعى (بللينو) ويعرضن أنفسهن عليه ولكنه يهرب منهن :

" بللينو : حتى لا أحب

يا إلهي ! ماذا عليّ أن أفعل ؟

لأنني قد سحرت

المدينة بأسرها ..

قد ماتت راهبة

من أجل عيني في برجام

ومن كثرة ما جرت في أثري

ماتت سيدة في بيزا

ليس لي من حبيب "

---

[1] جيوم أبولينير ، كازانوفا ، ترجمة وتقديم د. نادية كامل ، سلسلة من المسرح العالمي (٢٣٨) ، الكويت ، وزارة الإعلام ، أول يوليو ١٩٨٩م .

[2] نفسه ، ص ٢٧ .

دون جوان وفلسفة التحرش الجنسي

عن دون جوان [1] يقول نبيل الألفي :

" كان يود كالإسكندر الأكبر أن تكون هناك عوالم أخرى ، ليستطيع أن يتابع فيها غزوات حبه "

" إنه متعطش للجمال لا يرتوي أبداً .. ولن يعرف كيف يتعلق بحب امرأة واحدة ، لأنه يشعر في أعمـــاق نفســـه أن له قلباً يستطيع أن يحب جميع العالم .. وهو عنده – في هذا الموضوع – طموح الغزاة الذين يطيرون دائماً من نصر إلى نصر ، ولا يستطيعون أبداً أن يحددوا مدى رغباتهم . إنه على حد تعبيره رجل لا يعرف الخضوع ، نزاع إلى التحرر من كل قيد ، إنه يكفر بمجتمعه فيتمرد عليه ويمضي مندفعاً في تمرده فيكفر أيضاً بالسماء " [2]

لا روابـــط له ولا انـــتماء لأحـــد أو لشيء مكاناً كان أم زماناً فهو يتمنى الموت لأبيه لدى انصرافه من زيارته :

" مـــت في أقـــرب فرصـــة ممكنة ، فهذا أحسن ما تستطيع عمله ! إنني أضيق ذرعاً بالآباء يعيشون قدر أبنائهم "

" سجاناريل : من الخطأ الكبير أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً ويميناً وشمالاً كما تفعل أنت "

دون جوان : ماذا ؟ هل تريد أن يجبر الرجل على أن يظل مرتبطاً بأول امرأة استولت على قلبه ، وأن يهجر العالم من أجلها ، وألاّ ينظر إلى امرأة أخرى ؟

دون جوان وفلسفة النذاله

لاشك أن النذاله تقوم على عدم المسؤولية ودون جوان نذل :

" جميع الحسناوات لهن الحق في أن يسلبن قلبنا ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها، الحق في أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل في قلوبنا "

والنذل دائماً ما يفلسف أفعاله ليقنع نفسه بأن ما يفعله هو الصواب :

---

[1] مقدمة ترجمة دون جوان ، روائع المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج . م . ع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢م .

[2] نفسه ص ١٢

" مهما ارتبط بحسناء ، فإن الحب الذي أكنه لها لا يحملني على ظلم الأخريات "

والنذالة تتلازم مع الانتهازية :

" إن لي عيـــنين احتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعاً ، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقودني إليها طبيعتي "

إن دون جوان العاشق الماجن مستمتع بنذالته وانتهازيته وبوهيميته أيّما استمتاع :

" إن الإنسان ليشعر بمتعة كبرى حين يخضع قلب فاتنة صغيرة بحنات العبارات الدالـــة على الحب والوفاء ، وحين يلاحظ التطورات المختلفة التي تطرأ عليها يوماً بعد يوم، وحين يحارب بالتحمس والدموع والتأوهات الحياء البريء لنفسية بريـــئة يعز عليها أن تلقي سلاحها وحين يتغلب بالتدريج على كل التمنعات الصـــغيرة الـــتي تقاومـــنا بها ، ويقضي على كل حيرة الضمير التي تفاخر بها ، ويقودها بلطف ورقة إلى حيث يريدها أن تذهب . ولكن ، عندما يصبح الرجل ســـيد الموقف فلا شيء هناك ينقصه أو يتمناه ، إن كل جمال الرغبة قد انتهى ، وإنـــنا نـــنام في هدوء هذا الحب ، حتى يظهر حب جديد يوقظ رغباتنا ويفرح قلوبنا بغزو جديد "

"وأنا عندي – في هذا الموضوع طموح الغزاة من نصر إلى نصر و لا يستطيعون أن يحددوا مدى رغـــباتهم " فهو يفعل فعلته المشينة بإغواء الفتيات والنساء وينال منهن ثم يولي الفرار والمراوغات وهو دائماً أبداً مطارد من أهالي ضحاياه البريئات . والمطاردة لون من ألوان التحرش ، سواء تمثلت في مطـــاردة رجل لامرأة أو امرأة لرجل ، وفي مسرحية (دون جوان)[1] الكثير من صور المطاردة الجنسية أو العاطفية – إن شئنا التخفيف –

" ســـجاناريل : .... يـــا عزيزي جسمان ، كان رحيلنا مفاجأة لسيدتك دونا ألفيرا ، فأتت وراءنـــا للـــبحث عنّا . وقلبها الذي عرف سيدي كيف يسيطر عليه تماماً ، لم يستطع كما تقول إلاّ أن يجبرها ، على أن تأتي إلى هنا جرياً وراءه ؟ "

---

[1] موليير ، دون جوان ، ترجمة : إدوارد ميخائيل ، سلسلة روائع المسرح العالمي (٢٢) ج.م.ع . القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ، ط لجنة الترجمة والنشر ١٩٦٢م .

التحرش الجنسي وصوره في مسرحية
(العجوز المراهق)[1]

وتتجلى مسرحية (قفزة في الخلاء) بتصور التحرش الجنسي حيث قاضي المدينة العجوز المراهق يطارد الفتيات الصغيرات ولا يكتفي بعلاقته الجنسية مع خادمته :

" القاضـــي : القضـــية لا تهم . إن ما يهم هو المطاردة . ويحسن أن أرحل الآن وإلاّ ذهبت إلى السجن المؤبد . وكل ذلك من أجل قبلة لم أتحصل عليها . تعالي إلى أحضاني يا مومستي البرئية.

تيزي : أوه ! لا أستطيع . وماذا يقول كريلي ؟

القاضي : القبلة الأولى والأخيرة قبل أن أرحل

تيزي : وما قيمة القبلة إذا كانت تلك هي كل ما تحصل عليه ؟

القاضي : إنك تتفلسفين . ولماذا نفتح زجاجة خمر لا نذوقها ؟

تيزي : نعم

القاضي : تعالي معي إلى حيث أذهب

تيزي : وحتى لو أردت أنا ذلك فإني صغيرة على هذا . إن أمي تسميني طعم السجن

القاضي : رغم أن جسمي شاخ فإن قلبي شاب إني أفضل أن يكون مخادعاً شاباً على أن يكون قاضياً عجوزاً يحفظ عبارات الحب ؟
(يمسك بها من خصرها فتتخلص نفسها)

تيزي : ولكني ظنيت أنك قلت ..

القاضي : لا تهتمي بما قلت.ولكن افعلي ماسأفعل(تجري ويجري القاضي)

---

[1] دونا ماكدونا ، قفزة في الخلاء أو العجوز المراهق ، ترجمة : د. أحمد النادي — من المسرح العالمي ١٤١ وزارة الإعلام الكويتية – أول يونيو ١٩٨١ .

" سالومي : تكلم ثانية يا يوحنا فإن صوتك هو نبيذي "

" .. إنني مولعة بجسدك يا يوحنا إنه أبيض كزهور الحقل التي لم يشذبها مشذب قط ، إنه يشبه الثلوج الجاثمة فوق الجبال .."

" إن جسدك أشد بياضاً من أقدام الفجر عندما تضئ فوق أوراق الشجر ومن صدر القمر عندما يرقد فوق صدر البحر إنه أشد بياضاً من الورد في حديقة ملكة العرب وفي حديقة التوابل المعطرة ليس في العالم ما يداني بياض جسدك فدعني ألمسه يا يوحنا "

" إن جسدك بشع يا يوحنا إنه يشبه حائطاً مطلياً تبنى عليه العقارب أعشاشها . إنه يشبه ضريحاً طلي بالبياض تملؤه أشياء كريهة . إنه يشبه جسد الأبرص إنه مفزع إن جسدك مفزع ولست أعشق فيك شيئاً غير شعرك إنه يشبه عناقيد العنب الأسود وهي تتدلى من شجرات العنب في آدوم " .

" ليس في العالم ما يداني سواد شعرك.فدعني ألمسه يا يوحنا "

" إن شعرك مفزع يا يوحنا إنه مغطى بالوحل والتراب "

" لست أحب شعرك وإنما أحب ثغرك يا يوحنا .. "

" ليس هناك في العالم ما يداني احمرار ثغرك يا يوحنا فدعني أقبله يا يوحنا "

وتكرر عبارة لأقبلن فاك يا يوحنا لأقبلن فال سبع مرات حتى بعد أن قتل نارابوث الضابط السوري الذي يحبها نفسه وهي غير آبهة لذلك . وكان يوحنا في كل مرة ينهرها وتعود لطلبها حتى يختفي ثانية في الجب .

ولا تتمكن من تقبيل فم يوحنا إلاّ بعد أن جاءوا إليها برأسه على طبق من فضة تنفيذاً لوعد هيرودس لها إن هي رقصت له .

" سالومي : إنك لم تحتمل أن أقبل فاك يا يوحنا . حسناً لسوف أقبله الآن سوف أعضه بأسناني كما يعض المرء الفاكهة الطازجة . أجل سوف أقبل فاك يا يوحنا ألم أقل ذلك ؟ بلى وقد قلته . آه سأقبله الآن "

ويسود الظلام في القصر ولكن صوتها يصلنا :

آه ..! لقد قبلت فاك يا يوحنا . لقد قبلت فاك كان هناك مذاق مر فوق شفتيك

أتراه كان مذاق الدم؟ ربما يكون مذاق الحب " [١]

وبسبب هذه القبلة القاتلة دفع يوحنا رأسه ثمناً ودفعت هي حياتها ثمناً ودفعت المملكة كلها إلى الخراب والدمار ثمناً لذلك الشبق الجنسي الشاذ المريض بالخبل وبالجنون .

البذاءة والجنس وكاثارسيس البرجماتيك في المسرح الأمريكي

إذا كانت البذاءة تخترق آذان الشوارع في الأحياء الشعبية وأحياناً في المجتمعات غير الشعبية ؛ فإن المسرح ووفق الأسلوب الطبيعي لا يستطيع الفكاك من توظيفها في لغة حوار الشخصيات التي تضطر إلى البذاءة تنفيساً عن غضب ، وبديلاً لأفعال تعد جرائم في نظر القانون والأعراف والعقائد .

ولأن المسرح الأمريكي فيه توجه نحو الكتابة وفق الطبيعية ربما لحاجة الامريكى إلى مشاهدة حياته التي لا يستطيع ملاحظتها بسبب إيقاع الحياة الأمريكية المتسارع ، وهذا ما يتضح في مسرحية الجنينة) لإدوارد ألبي – كاتب العبث الأمريكي [٢] حيث لا يتمالك ريتشارد نفسه في قذف زوجه (جيني) بأحط أنواع البذاءة ، لما علم أنها تبيع جسدها من اجل الحصول على المال :

" جيني : دلوقتي نقدر نجيب عربيه ، ونقدر ..

" ريتشارد : (من بين أسنان مضمومة وبغضب هادئ ، يجعل الكلام يتسرب من تحت أسنانه) بقى انتي تبقي مراتي ، وتبقي أم روجر ، وتطلعي في الآخر مومس ! مومس رسمي !

جيني : الكلمة دي فظيعة .

ريتشارد : أمال إيه هي الكلمة اللي مش فظيعة

جيني : مش أنا الست الوحيدة ، أنت عارف إنه مش أنا الست الوحيدة اللي ..

ريتشارد : لكن أنت الست الوحيدة اللي تبقى مراتي . . " [٣]

---

[١] سالومي ، نفسه ، ص ٩٦ .

[٢] إدوارد ألبي ، الجنينة ، ترجمة : جلال العشري ، سلسلة مسرحيا مختارة ، (ع الثامن) الهيئة المصرية العامة للكتاب – أكتوبر ١٩٧٣ ، القاهرة .

[٣] نفسه ، ص ص ٩٠ – ٩١ .

ومع ذلك كله فإن الأمر ينتهي عند القذف البذيء ، ربما عملاً بروح البراجماتيك :

" جيني : ماتبقاش سخيف .. ويله أديني سيجاره ..

ريتشارد : مومس .. فاجرة ..

جيني : أنا مش فاجرة ، قلت لك أنا مش فاجرة ، إن ده كله عشان الفلوس ! الفلوس اللي أنت ماقدرتش تجيبها ، الفلوس اللي إحنا محتاجين لها ، أنت فاكر إني باستمتع بالحكاية دي ؟

ريتشارد : فاكر .. أنا .. أنا .. أنا.. أنا مش فاكر حاجة ..
أنا مش قادر أفتكر أي حاجة ! إذا فكرت حتجنن !
الرجالة بيقتلوا ستاقم عشان الحكاية دي !

جيني : (تضحك بطريقة بلهاء) أوه ، يا حبيبي .

ريتشارد : (يشعر بأنه مثار تهكم وسخرية) أنت فاكرة الهم ما بيقتلوش ستاقم عشان الحكاية دي (يتجه نحوها بنية حقيقية) اقري الجرايد وأنت تعرفي ، ياربي .
اقري بكره الجرايد وانت تشوفي .. "

ألم أقل إن البراجماتيك يغسل البذاءة ويمحو بقع الدعارة بمسحوق(الكاثارسيس)!!

وإذا كانت جيني في (جنينه) ألبي قد تطهرت بالفلوس من ممارسة الدعارة لاعتبارات برجماتيكية ، فإن مارجريت عند تنيسي ويليامز تقبل ضغوط الغريزة الجنسية وتحاول كبتها ما دام الزوج غير مكتمل الرجولة لغرض براجماتي أيضاً فهي لا تخونه لأنها ليست ساقطة ولا تتركه خشية ضياع ميراثه من أبيه بعد موته لذا تعيش مرجريت في (قطة على سطح من الصفيح الساخن) [1] حالة مراهقة جنسية وشبق جنسي لزوجها المصاب بعقدة نفسية لوفاة رفيقه في المثلية الجنسية مما جعله يعتزل الممارسة الجنسية اعتزالاً تاماً تعيشها بفضل التهيوء البرجماتيكي :

" مرجريت : .. كنت إنساناً رائعاً في الفراش " " كنت تأتيها بطريقة طبيعية بسهولة ، ببطء ، بثقة مطلقة وهدوء تام "

---

[1] تنيسي ويليامز ، قطة على سطح من الصفيح الساخن ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي . مكتبة الفنون الدرامية (٥) القاهرة ، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ١٩٨٠ م .

ولأن الصورة في المسرح الأمريكي طبيعية الأسلوب لذا تواجه الحماة زوج ابنها بشيء من الوقاحة :

" الأم : .. هل تجعلين برك سعيداً في الفراش ؟

مرجريت : لماذا لا تسألين إذا كان هو يجعلني أنا سعيدة في الفراش ؟! "

والشيء نفسه في محاورة الزوجة لزوجها الذي هجر فراش الزوجية لعلة نفسية :

" مرجريت : برك . أنت تعلم أن حياتنا الجنسية لم تسر سيرها الطبيعي إلى أن تستنفد ، بل انقطعت قبل أوانها الطبيعي بزمن طويل "

وهي لا تستحي أن تثيره وتستنفر فيه رجولته .

" مرجريت : تبعني أجمل الرجال في الحفلة إلى أعلى السلم ، وحاول أن يقتحم طريقه معي إلى غرفة السيدات . تبعني حتى الباب ، وحاول أن يدخل بالقوة "

ولكن مسعاها يذهب سدى لأن رجلها ليس رجلاً كامل الرجولة .. فهو إباحي ..

" برك : لماذا لم تدعيه يدخل يا ماجي ؟ "

ومع أنه يحضها حضاً على السقوط في الرذيلة ، إلاّ أنها على الرغم من شبقها الجنسي المتهيج ترفض :

" مارجريت : لأنني لست امرأة ساقطة ، ولو أنني كنت استجيب للإغراء . أتريد أن تعرف ؟ "

ولما يخبرها بأنه بطل عدو .. ولكنه مصاب في ظهره وتخبره بأنه لم يعد كذلك وإنه غير متزوج يرد :

" برك : لا أدري داعياً لأن تغلقي باب غرفة السيدات في وجهه مادام الأمر كذلك"

صور التجديف في المسرح بين الروعة والتشويه

قد يتصادف أن نقرأ أو نشاهد في مسرحية ما مشهداً أو صورة من صور التجديف أو بمعنى أكثر دقة صورة مسرحية يدور فيها النقاش حول موضوع من الموضوعات الدينية أو المتصلة بأمر من أمور العقيدة . وكثيراً ما يسارع أحدنا باتهام المؤلف بالمروق من الدين باعتبار أن ما تتلفظ به الشخصية هو فكر المؤلف نفسه . وذلك ليس صحيحاً على الإطلاق ذلك أن الذي يصور التجديف أو حالة من حالات المروق من الدين والذي ينقل لنا عن طريق الأدب أو الفن صور

الكفر أو الإلحاد ليس بكافر ولا هو ملحد كما أن النقاش في أمور الدين والتساؤلات التي تتطلب إجابة مقنعة تستهدف استكمال نظرية المعرفة الدينية لتصبح يقينية بدلاً من وضعها الظني

وهذا المشهد من مسرحية (ياسين وبهية) [1] يصور هذه الحالة التي أشرت إليها فكيف يدرك قيمة تلك الصورة ؟! التي يطرح فيها واحد من المتحلقين حول (الجوزة) في إحدى الأمسيات الريفية في جلسة (تحشيش) أخرجته عن ضوابط الحديث المعتاد والمألوف عند طرح تساؤل يستكمل بإجابته – أن وجدت – معرفته الدينية الناقصة :

" دارت الجوزة دوره

ثم دوره ،

قال واحد :

ما تقولولنا يا مسلمين

هيه برضو الجنة فيها كهربه .

وإن ما كانشي قولولنا بتنور بايه .

ولا تطلع هيه رخره مهببه ؟

إن يكن كل كلام ،

بتعابير العوام ،

لكم .. أو بعضكم .. غير مريح ،

فخذوها بالفصيح :

" يا عباد الله قولوا ..

يا ترى .. ثمة في الجنة أيضاً كهرباء ،

أو فقولوا كيف بالله تضاء ،

أم عساها هي أيضاً مظلمه ؟! "

كل شئ وارد بقرآنك يا رب

إلاّ هيه .. الكهربه !

وتلاقيها برضو وارده ..

---

[1] نجيب سرور ، ياسين وبهية ، رواية شعرية المسرحية ، ع (الخامس) عن مجلة المسرح ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، يوليو ١٩٦٥ .

طب قولولنا في أي سورة ..
طمنونا أمال ياهوه ..
طمنونا في عرضكم
اسأل الشيخ اسماعين !
خلصونا من اسماعين :
طب وهوه ذنبه إيه
وحدوه "

ما القول في هذا الحديث – حديث المساطيل – هل نأخذه على أنه تجديف في الدين؟!
– أم هي حاجة إلى المعرفة الدينية المتعلقة بالآخرة – بالجنة – إن من حق الإنسان أن يعرف عن دينه ما خفي عنه ، من حقه أن يسأل طلباً للمعرفة . السؤال وإن خرج من " مسطول " فهو منطقي ، سؤال عاقل يتطلب إجابة عاقلة فمن الذي يملك الإجابة عن سؤال مشروع سأله واحد خارج عن حدود ما هو معتاد وما هو مسموح به ، سؤال كان يمكن أن يصدر عن طفل ما زال عقله يحبو على طريق المعرفة ، فهل كان سيواجه بالنهر والقهر أم يواجه بالاتهام بالتجديف والتخريف والكفر ؟!

إن مثل هذه الأسئلة على مشروعيتها وصحة البوح بها طلباً لمعرفة ما جهل عنّا لا تطرح في إطار معتاد ، لأن طلب المعرفة والإلحاح في طلبها يستلزم الخروج عن الأطر المعتادة ، والمشروعة أو المتعارف عليها .

وهذا المشهد يصور واقعاً معيشاً في ريفنا وفي أحيائنا الشعبية فكون جماعة من الريفيين في جلسة تحشيش يقولون ما يقولون منفلتين من المتعارف والمعتاد والمقرر والشرعي فذلك تصوير صادق لتجربة معيشة تتطابق مع الموقف والبيئة والثقافة الذاتية لأفرادها .

هذا مع الأخذ في الاعتبار أن السؤال الذي طرح هو سؤال منطقي ومشروع والإجابة عنه تسد فجوة معرفية في نظرية المعرفة الدينية لترقى من صورتها الظنية إلى الصورة اليقينية أو من التراتبية المعرفية إلى البنائية المعرفية والتهرب من الإجابة عن ذلك السؤال الخارج عن المألوف يعد نوعاً من دفن الرؤوس في الرمال، وهو يشكل خطراً على الاعتقاد ؛ فعندما لا تكون هناك إجابة مقنعة عن سؤال مطروح بإلحاح يصبح التصديق هشاً إن لم يكن غائباً .

ولأن أحداً من المؤمنين لا يسعى إلى الخروج عن إيمانه فهو يسأل عما خفي عليه من ناحية ، وحين يعجز أهل العلم عن الإجابة والإجابة المقنعة (العلمية) فإن السائل حرصاً منه على سلامة إيمانه يغير الموضوع :

" اسأل الشيخ اسماعين

خلصونا من اسماعين

طب و–هوه ذنبه إيه

وحده ! "

أفيجرؤ متجرئ أن يتهم هؤلاء بالتجديف في أمور الدين والمروق منه قد يسارع أحدهم باتهام (الرواي) بالتجديف لأنه تداخل بالرواية بعد طلب أحد المساطيل من الجماعة التوحيد : " وحده ! " ولم يتح للجماعة أن يعلو صوتها " بلا إله إلاّ هو " فقد علق بعد لفظة وحده " مباشرة

" وتناهى من بعيد صوت ناي ،

ثم غطاه نباح "

وقد يستند المتهم الراوي بأنه أحل (صوت الناي) محل صوت الجماعة إجابة لطلب التوحيد ثم اتبعه بصوت (نباح) غطى على صوت الناي وقد يلجأ في اتهامه للراوي بالمروق من الدين استناداً إلى (علم العلامات) حيث تعمل العلامة على تفسير الدلالة فإذا كان لفظ القائل (وحده!) علامة على طلب الصياح الجماعي (بوحدانية الله) ، فإن عدم الإجابة الملفوظة لا يعد نفياً قصدياً للدلالة ، ذلك أن من الناس من يجيب سراً ، دون صدور صوت ملفوظ – من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن جمهور المتفرجين هم المنوطون بالإجابة تحقيقاً للصورة الجماعية التي تعرفها المساجد . ومن ناحية ثالثة ، فإن الفن قائم على الحذف وأساليب التقديم والتأخير وأساليب التضمين وأساليب التحويل والتباديل . والراوي هنا حذف الإجابة الصريحة اللفظية وبدلها بعلامة أخرى هي (صوت الناي) فإذا كان صوت الناي صوتاً ملائكياً فهو يعادل صوت الجماعة مهللة بلفظ التوحيد .

وقد يعترض المنتقد المتهم للراوي في تساؤل استنكاري : (والنباح) علام يدل ؟ إذا سلمنا بما جاء في دفاعك والتحايل المقنع بتبديل العلامات حسب علوم السيميولوجيا ألا يدل على أنه يطعن على جماعية الإجابة بلفظة (وحده) ونقول له : ولماذا لا يدل صوت (النباح) الذي يتداخل مع صوت الناي .. على أن كل الكائنات تهتف بلفظة التوحيد . وعلى كل حال فإن الملم

بعلم العلامات يعرف أن العلامة الواحدة قد تعطي دلالة مزدوجة، فلماذا تفسيرها تفسيراً يدين صاحبها فنقول قصده أن الجماعة في ترديدها الآني تشبه القطيع ، فلنأخذ بالتفسير الذي يبرئ صاحبها حيث تدل على أن البشر والحيوانات كلها توحد الواحد القهار .

وبعد فتلك صور من صوت الجسد في المسرح المحلي والعالمي ، وهي تمثل في ذاتها لغة حية نابضة بالجمال وبالقبح معاً ، غير أنه لغة تقف بل يجب أن يكون لها في عالم الإنسان موضع قدم جنباً إلى جنب مع لغة العقل لأن الإنسان عقل وجسد .

الفصل الثاني
جدل جماليات الدراما والشعر والتشكيل

قراءة ليست للجميع

قراءة نقدية جمالية لرباعيات صلاح جاهين

قلائل هم الشعراء الذين كتبوا الشعر بأسلوب الرباعيات ونذكر منهم عمر الخيام في رباعياته التي ترجمها الشاعر الغنائي أحمد رامي وكذلك نذكر منهم بيرم التونسي ورباعياته بشعر العامية أو الزجل ونذكر منهم الشاعر السعودي حسن فقي ثم نتوقف عند رباعيات شاعر العامية صلاح جاهين لنقرأها قراءة ذات مستويات سبع وذلك على النحو الآتي :

القراءات السبع لرباعيات صلاح جاهين :

(قراءة فلسفية – قراءة نقدية – قراءة شعرية – قراءة جمالية – قراءة صوتية تعبيرية ودرامية – قراءة حركية تعبيرية ودرامية – قراءة لحنية وغنائية) .

هل جرّب أحد قراءة قصيدة أو نص ما بأكثر من أسلوب للقراءة ، إن تجربة القراءة المتعددة لنص واحد قصيدة أو قصة أو مسرحية أو رسالة ، تعد في نظري متعة لا تدانيها متعة عند من يقرأ أو إن شئت فقل عند من يحب القراءة ويتخذها هواية . فإنك كما لا تستطيع أن تنزل النهر مرتين كما يقول الفيلسوف القديم ، كذلك لا تستطيع أن تقرأ النص قراءتين لأن تيارات النص الواحد نفسه تتغير عند قراءتك الثالثة والرابعة وعند كل مرة تعيد فيها القراءة ، تماماً مثلما يتغير النهر عند كل مرة تنزل فيها إليه مع أن الموضع الذي تنزله في المرة الأولى هو نفسه الموضع الذي تنزله في كل مرة حتى ولو تجاوز نزولك المرة الألف ؛ ذلك أن التيارات في حركة وكل شيء في حركة دائبة ومتقلبة .

وعلى ما تقدم فإني أدعو القادرين على القراءة ذات المستويات لنقرأ معاً رباعيات صلاح جاهين ، وربما نكتشف معاً أن (القراءة .. للجميع) !!

مرغم عليك يا صبح مغصوب يا ليل	لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل
شايلني شيل دخلت أنا في الحيـــــاة	وبكرة ح أخرج منها شايلني شيل
	عجبي "

هلا جرب أحدكم قراءتها سبع قراءات ؟! فلسفياً ونقدياً وشعرياً وجمالياً ودرامياً بالصوت ودرامياً بالحركة ولحنياً أو غنائياً ؟!

مستويات القراءة :

القراءة التأملية الفلسفية للرباعية : (إشكالية الجبر) :

تشير القراءة الفلسفية (التأملية) إلى التأكيد على أن الميلاد يقين وأن الموت يقين وكليهما جبر . وهذا اليقين يؤكد قوة الإيمان ، وهذا يجعل الرباعية تدور في إطار الفكر الفلسفي المثالي المؤمن ، حيث يسقط الشاعر أفعاله التي فعلها – ما بين دخوله الحياة جبراً وخروجه منها جبراً – لأنه غير مسئول عن فعلها لأنه مرغم عليها قبل أن يولد ، ومن ثم فإن محاسبته على كل ما فعل تسقط عنه ، والمغزى الذي نأخذه من هذه الرباعية : أن الجبر هو الأساس في هذه الحياة فالإنسان مسير وليس مخيراً .

القراءة النقدية للرباعية : (إشكالية الشكل والمضمون)

والقراءة النقدية تعد مرحلة أكثر تعقيداً من القراءة التأملية لأن القارئ الناقد لا ينطلق من التأمل وإن كان هو الأساس الذي يشكل المهمة الأولى لقراءته النقدية ، بمعنى أنه يقرأ النص قراءتين : الأولى : تأملية ، أما الثانية فتحليلية ، فالنقد* يقوم على التحليل لأنه يفرق بين الإيجابي والسلبي من عناصر العمل الإبداعي موضوع القراءة .

وقد تتم القراءة النقدية عبر منظار نقدي موضوعي أو بوساطة منظار نقدي سيميولوجي وقد يقرأ العمل الإبداعي بمنظار الأسلوبية النقدية أو بمنظار التفكيكية أو بمنظار الشكلانية ، وما أكثر المناظير النقدية الحديثة ، غير أن وجود منهج للقراءة النقدية يوجه نظر القارئ أو المتلقي الناقد إلى ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : مادة النص أو الإبداع وشكله (كيفية وجود المادة وتشكلها) .

الاتجاه الثاني : سببية وجود هذه المادة في ذلك الشكل وسببية وجود الشكل على ذلك النحو الذي ظهر عليه .

الاتجاه الثالث : تقدير قيمة تزاوج المادة مع الشكل الذي اتسقت فيه وتقدير قيمة تزاوج ذلك الشكل مع المحتوى (الموضوع) الذي استدعاه على إظهاره ونشره للوجود (تقدير نوعية النص أو الإبداع واتجاهاته الفنية) .

ولتبسيط ذلك نعرض لخطوات التقدير أو (النقد) في قراءتنا للرباعيات ..

---

* في اتجاهاته القديمة والحديثة (الحداثية) لأن نقد ما بعد الحداثية يقوم على التفكيك لا التحليل .

١- القـــراءة التأملية : تعطينا المغزى والمغزى يتمثل في أن الشاعر يريد أن يقول لنا إن الإنسان مجبر وليس مخيراً . وهو مغزى فلسفي متصل بتأمل الكون أحوال الإنسان فيه (تفاعلات الإنسان مع الكون ودوره في حركته) .

٢- القـــراءة النقدية : تعطينا الكيفية التي حقق بها الشاعر هذه المقولة : (الإنسان مسيّر وليس مخـــيراً) بحيث يمتنعا عن طريق الأسلوب أو الشكل الذي ابتكره ويقنعنا بصدق هذه المقولة التي تبناها (صدقها الفني قبل صدقها التاريخي) عن طريق مدى امتزاج الشكل مع المضمون وتوحدهما ، حتى نتمكن بعد ذلك من تقدير قيمة إبداعه وتحديد نوعياته بعد التماس أسباب اختياره لعناصر الشكل واستخلاص أسباب الإبداع الذاتية والموضوعية .

- دون أن يكـــون الهدف من ذلك عائداً على الشاعر أو المبدع وإنما - في نظر النقد - إلى الكشف عن أسباب استمتاع المتلقي لفن الشاعر أو المبدع موضوع النقد .

الرباعية في منظار النقد السيميولوجي :

فإذا نظر الناقد إلى مطلع الرباعية من منظار السيميولوجية فماذا يجد :

" مرغم عليك يا صبح مغصوب يا ليل "

أولاً : عناصر الشكل (المادة) :

١- لفظان مترادفان معنوياً يتراءيان للناظر السيميولوجي (يعطيان معنى واحداً وهو الإرغام) وهما لفظاً : (مرغم) و (مغصوب) يتكرر في كل لفظ منهما حرفان هما : (الميم) و (الغين) مع دائرية لفظ (مرغم) حيث بدأ بالميم وانتهى بها مع اختلافهما رسماً في الكتابة .

٢- لفظان متقابلان معنوياً (يعطي كل لفظ منهما معنى نقيضاً للأخر) : (صبح) و(ليل) .

٣- ثلاث أدوات للربط : (على) و(يا) مكررة للفظة (صبح) و للفظة (ليل) .

٤- حرف (الكاف) للخطاب .

ثانياً : الشكل :

هو شكل دائري الأسلوب حيث بدأ بالإرغام مع تنويع أداة التعبير عن الإرغام تبعاً لتنوع الزمن الذي تجري فيه عملية الإرغام (الصبح) و (الليل) وهما عنصراً اليوم ؛ والإرغام

(الموضوع) متكرر والزمن مختلف والأداة مختلفة ، وبذلك جمع الشكل بين : التكرار والتنوع والتناقض في وحدة اليوم بصبحه وليله .

ثالثاً : التعبير :

التعبير هنا تنقصه السببية لأنها غير موجودة في السياق فقد وصلنا أن المتكلم مرغم على الحياة ولم يصلنا سبب إحساسه بذلك وإن كان التعبير من حيث الشكل يحمل قيماً جمالية تعطينا الإمتاع ولكنه لا يعطينا الإقناع .

رابعاً : التقدير :

بدأت الرباعية بالنتيجة دون مقدمات أو دوافع ، لأن الدافع غيبي فالإرغام أحد أدوات الجبر ، والجبر كما يقول المعري في صدر " رسالة الغفران " هو الله .

خامساً السببية :

وتتحدد أسباب الشاعر التي دعته إلى قوله في السطر الشعري الأول من الرباعية من خلال فهم شكل الجبر .

أ) شكل الجبر :

وتظهر صورة الجبر في السطر الشعري الثاني من الرباعية نفسها

" لا دخلتها برجليّه ولا كان لي ميل "

وهنا يتحدد شكل الجبر .. فهو قد حمل في ميلاده حملاً كما حمل في موته حملاً دون أن تكون له إرادة في ذلك .

ب) أسباب الإرغام :

لم يدخل إلى الحياة على رجليه ولم تكن له رغبة لو كان قد خير ، إنما دخوله عنوة وخرج منها عنوة ، وبذلك تتحدد سببية الشكوى أو الرفض . هذا من حيث الموضوع، أما من حيث الشكل .

ج) الشكل :

استخدام أسلوب النفي مكرراً للمعنى مع تنويع في أداة التعبير عن الرفض :

" لا دخلتها برجليّه ولا كان لي ميل "

فعدم الرضا مؤكد بالتكرار المعنوي بأسلوب فيه تنوع .

د) التقدير :

إن التقدير الموضوعي يضعه في مرتبة الرفض للجبر الغيبي حيث أجبر على الوجود في الحياة وأجبر على الخروج منها . وذلك يضعه في إطار فلسفة التشاؤم .

والتقدير الأسلوبي : يضع الشكل في دائرية الأسلوب ، حيث الرفض في صدر السطر الشعري والرفض في نهايته .

سادساً : أداة الجبر :

يحدد الشاعر أدوات جبره على الحياة والموت :

" شايلني شيل دخلت أنا للحياة وبكره ح أخرج منها شايلني شيل "

عناصر الشكل (المادة) :

استخدام الفعل والمفعول المطلق في تحديده لأداة الإجبار " شايلني شيل " في حالة ميلاده وتكرار الأسلوب نفسه في حالة موته . فالتكرار التوكيدي الذي تآزر فيه المفعول المطلق مع الفعل " شايلني شيل " يجسد حالة الإرغام ويؤكد حالة الرفض مع العجز عن المقاومة ، لأن الإرغام غيبي وليس في مقدور الرافض مقاومة الغيب وقدره .

التقدير :

يتحد فعل الإرغام في " شايلني شيل " ويتقابل أو يتعارض الهدف من " الشيل " : فهو مرة لإدخاله إلى الحياة عنوة ، وهو في المرة التالية لإخراجه من الحياة عنوة وبذلك يتحقق الإمتاع عن طريق السياق وفهمه من خلال ثقافة التأمل عند المتلقي كما يتحقق الإقناع من خلال الترابط المعنوي لمادة عرض القضية ومنطقية العرض .

سابعاً: اختلاف القراءة الشعرية عن القراءة الدرامية : (إشكالية الصوت والفعل):

وتختلف القراءة الشعرية للنص عن القراءة الدرامية ، إذ تحتفي الأولى بالموسيقى اللفظية وترفض الثانية الإرنان .* . إذ تركز القراءة الدرامية على مناط القول في كل جملة (ومناط القول هو الفعل) على اعتبار أن الأداء التمثيلي في المسرح وفي فنون الدراما يعني بالنقلات الشعورية والمعنوية ولا يحتفي بالموسيقى التي هي عماد الشعر لأن الموسيقى تعوق حركة المعنى .

---

* إظهار موسيقى الشعر على حساب المعنى .

المسكوت عنه .. بين هوية الأداء وهوية التلقي :

قراءة صوتية تعبيرية درامية :

إن أول ما يركز المؤدي عليه عند أداء مقطوعة شعرية أداء شعرياً هو موسيقى الشعر إذ إنها تشكل العمود الفقري لفن الشعر إلى جانب التظليل الأدائي للصور والأخيلة، وبذلك يقتصر تركيز المؤدي (مناط أدائه) على إبراز جماليات القصيدة أو المقطوعة الشعرية ، التركيز على القيم الأسلوبية والجمالية ، بغض النظر عن عدم اكتمال التعبير المعنوي في تحديد مناطق الصوت ومناطق الصمت في أداء المؤدي .

أما الأداء التعبيري الصوتي لمقطوعة شعرية فيركز على المعاني والقيم الموضوعية بغرض خلق تأثير وجداني لدى المتلقي أو خلق تأثير وجداني إدراكي ، من هنا تتحدد مناطق الصمت وفقاً لاكتمال التعبير المعنوي في الأداء .

ويتأسس الأداء التعبيري الدرامي الصوتي والحركي على تحليل النص الأدبي الشعري للوقوف على المغزى العام مروراً بدلالات المعاني الفرعية وصولاً إلى المعنى الكلي للنص أو انطلاقاً من المعنى الكلي للكشف عن سر ارتباط المعاني الفرعية به ودور ذلك الارتباط في تأكيد المعنى الكلي . ومعنى هذا أن المؤدي ملتزم في تحليله إلى وقفتين مرتبطتين ببعضهما البعض ، الأولى وقفة في استجلاء القيم المعنوية وأخرى في استجلاء كيفية ارتباط تلك القيم المعنوية الفرعية بالقيمة المعنوية المراد التأثير بها على المتلقي ، والوقوف عند الكيفية نوع من فحص تقنيات الشكل وخصائص أسلوب إبداع المبدع لذلك النص موضوع الأداء . فماذا عن المغزى أو المعنى العام في تلك الرباعية؟

وماذا عن تقنيات الأسلوب :

أ) المغزى : إن المغزى الذي يمكن استخلاصه من الرباعية يتمثل في أن الإنسان مسيّر وليس مخيّراً

ب) مظاهر الجبر : لم يدخل الإنسان إلى الحياة على رجليه ولم تكن له رغبة لو كان قد خيّر ، إنما دخلها عنوة ، وبذلك تنتفي السببية .

ج) شكل الجبر : محمولاً في ميلاده ومحمولاً في موته .

د) الأثر المطلوب : التعبير عن رفضه ، لأنه أجبر على الحياة وأجبر على مغادرتها . أو التعبير عن الاعتراض وهو لون مخفف من ألوان الرفض .

علاقة الشكل بالمضمون :

تبدأ الرباعية بالنتيجة وتنتهي بها من خلال دائرية الأسلوب . فالبداية نتيجة والنهاية نتيجة . في تكرار الأسلوب أو ارتداد وجهه على ذنبه . الإرغام في بداية العمر والإرغام في نهايته . إذن فالإرغام هو الدلالة وهي متصلة بالمرغم (المعبر بالكلام عن حالة الإرغام) ورابطة الاتصال بين زمني الإرغام هي (ياء النداء) .

ويشكل التكرار في كيفية الميلاد والموت أو الدخول والخروج (شايلني شيل) وهو تكرار التوكيد على الكيفية (بالمفعول المطلق) إلى جانب التكرار في فعل الدخول و (الإرغام) و (الغصب) والتضاد الذي يصنع لوناً من ألوان التنويع بما يؤكد الفرق بين الوجود واللاوجود ، حيث يجمع الأسلوب تناقضين في وحدة وذلك كله مناط تعبير عن القيمة الجمالية في الرباعية .

مناط التعبير :

في لفظي الإرغام : (مرغم) (مغصوب) يكمن مناط التعبير ، ففي طيات اللفظ شكل الأداء وأسلوب التعبير ، ففي مادة مرغم دائرية حرف " الميم " وهذه الدائرية تصنع مزاجية الفعل وفي مادتي (مرغم) و (مغصوب) اتصال الحرفين الأخيرين من اللفظة الأولى (مرغم) بالحرفين اللذين تبتدأ بهما اللفظة التالية لها مباشرة في نسق السطر الشعري (مغصوب) مع تعاكس ترتيب الحرفين (الميم والغين) في اللفظة الأولى و (الميم والغين)

من اللفظة الثانية ، وفي تكرار حرفي (الميم والغين) في اللفظتين وهما مناط القول دلالة فعل الجبر .

ونلمح في هذه الرباعية استخدام جاهين لميل فن الموال للتقطيع الذي يظهر في النطق لا الكتابة ، وهو تقطيع يكشف الحالة ، ويزيد من ألوانها المبهجة ، ومن ثم الشعور بالسعادة والفرح ، أو يزيدها دكنة ومن ثم بؤساً كما هي الحالة في رباعيتنا تلك التي لو قطعت لفظتها الأولى إلى قسمين متساويين لصارتا هكذا : (مر) - (غم) وهنا - كما في الكيمياء - تم تفكيك المركب (مرغم) إلى عنصريه الأولين ؛ وهذه المعاني الثلاثة (المر) و(الغم) و (الإرغام) تفصح عن عمق المأساة فثلاث من حواسه الرئيسية منغمسة داخل هذا الشعور البغيض ، فالمر يتبع حاسة التذوق ، والغم يتبع حاسة البصر ، والإرغام يتبع حاسة اللمس . الذي قد يكون له قوة الدفع .

الحالة الشعورية في أداءالرباعية :

هي حالة شعورية واحدة ، وهي حالة الإرغام الذي يؤدي إلى الشعور بالقهر مع الرضا ، لأنه قهر غيبي في عرف المؤمن ويقينه ، فالإيمان يكبت الشعور بالقهر ، ويفرض الرضا والإذعان ؛ في حين أنه مطالب برفض الإذعان إثباتاً لإرادته البشرية .

ويجوز الأداء لإثبات حالة الشعور بالرفض وإظهار عدم الإذعان ومن ثم يتخذ التعبير هيئة المقاومة ، وبذلك يصنف الأداء ضمن الاتجاه التفكيكي ، لأنه يناقض المعنى الكلي الذي يرمي إليه ظاهر النص . ويتحقق ذلك إذا اتخذ الأداء طابع السخرية أو وقف عند طريقة المدرسة الصوتية وبذلك يحول دون وصول الأثر الذي يطلبه المؤلف .

أما أداء النص بما يترجم الأثر الذي يطلبه ظاهر معنى النص (الرباعية) فيجب أن يتسم بالتؤدة إثباتاً لرسوخ فكر القائل ورسوخ يقينه . والتؤدة فيها رزانة تتحقق ببطء الأداء، والميل إلى عاطفة الحزن لأن الجبر لا يفرح والإرغام لا يفرح ، لذلك يكون إيقا ع الأداء معبراً عن حالة حزن مع تسليم ورضا ، لأنه قدر الله . وذلك يتمثل في التعبير الصوتي ، كما يتمثل في التعبير الحركي عن معنى الرباعية ذاتها ؛ للدلالة على أنه إنما يفلسف الحياة والموت . وفي الفلسفة تأمل ، ومع التأمل تحل حركة الفكر والتصور الذهني محل التصوير وحركة الجسم .

الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية :

في تكرار معنى الإرغام بلفظة (مغصوب) تظهر المبالغة ، والمثل يقول (الشيء إذا زاد عن حدة انقلب إلى ضده) ولفظة (مرغم) فيها دلالة كافية على معنى الإرغام ، من هنا تصبح لفظة (مغصوب) زائدة عن الحاجة عند الدلالة على معنى الإرغام وإذا كان حدوث الإرغام مرة واحدة يدل دلالة كافية على انتفاء معنى الرضا فإن تكرار معنى الإرغام بلفظة (مغصوب) في زمنين يشكلان النهار كله (صبح ، ليل) أو العمر كله ما يؤكد انقلاب معنى القبول إلى ضده ، وهو الرفض والتمرد على فلسفة الإرغام في الوجود وفي اللاوجود.

وخلاصة القول إذن تتمثل في فهم دلالة تكرار المعنى فهماً يناقض باطنه ظاهره .

ويتضح الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية من النص نفسه :

الأساس الأول : في عدم رغبته في القدوم إلى الحياة .

الأساس الثاني : في هيئة دخوله إلى الحياة (حُمل حملاً) ولم يدخل على قدميه .

الأساس الثالث : في عدم رغبته في الخروج من الحياة .

الأساس الرابع : في هيئة خروجه من الحياة (حمل حملاً) ولم يخرج على قدميه .

السمة الجمالية للرباعية :

تكمن في تدرج الخواص البشرية وإلحاح الانسان الدائم خلف المعرفة دون أن يتملكها بشكل تام ونهائي . وهو يتدرج من خاصية إلى أخرى :

من خاصية الدهشة إلى خاصية التأمل إلى خاصية التساؤل التي تسلمه إلى خاصية الجدل الذي يؤدي به من جديد إلى خاصية الدهشة والتحير . ليجد نفسه في النهاية يتحرك في دائرة مفرغة .

إن الإنسان يظل ما عاش متسائلاً لأنه في كل مرة لا يجد جواباً أو لا يقنع بإجابة فيصبح السؤال جدلاً ، والجدل قائم على الشد والجذب بين طرفين أو أكثر والجدل يبرز الحجج ويكشف عن البراهين في محاولة انتصار طرف على الطرف الآخر ، ومن هنا يمتنع الاقتناع على طرفي المجادلة وتمتنع الإجابة ومن ثم يدور الفعل في دائرة الحيرة .

خاصية الأسلوب :

تأكيد دائرية المعنى ، بداية مندهشة ، ونهاية مندهشة :

إن الدهشة هي السمة المشتركة التي تحيط بالمحتوى في كل الرباعيات ؛ وهي سمة تظهر مع السطر الشعري الأول للرباعية :

" مع إن كل الخلق من أصل طين " وحدة الخلق والخالق والمخلوقات ومادة الخلق وكيفية الخلق مع التدرج والتباين .

" عجبي عليك .. عجبي عليك يا زمن " حيرة الاختيار مع وجود القهر .

" سنوات وفايته عليّا فوج بعد فوج " العجز عن إرادة الفعل مع التدرج العمري والتدرج لعددي.

" وأنا في الضلام .. من غير شعاع يهتكه "

الإنسان برم في جميع الأحوال في حالات الجبر وفي حالات الاختيار .

" نظرت في الملكوت كتير وانشغلت " حيرة الإنسان أمام الكون في ظل محدودية المعرفة البشرية وضخامة الكون على الرغم من تدرج الخواص البشرية .

" خرج ابن آدم من العدم قلت ياه   رجـــع ابن آدم للعدم قلت ياه "

حيرة الإنسان بين دورة الحياة والموت .

" ضريح رخام فيه السعيد اندفن   وحفرة فيها شريد من غير كفن "

وحدة المصير الإنساني وطبقية الدفن .

" ياما صادفت صحاب وما صحبتهمش "	حيرة الإنسان بين حالات الفرح وحالات الندم .
" والكون ده كيف موجود من غير حدود "	محدودية العلم مع اتساع الكون ولا محدوديته.
" غدر الزمان يا قلبي مالهوش أمان "	حيرة الإنسان ما بين الإيمان والإلحاد .
" يا باب أيا مقفول . امتى الدخول "	حيرة الإنسان أمام الانتظار والأمل والدهشة .
" أنا شاب لكن عمري ولا ألف عام "	حيرة الإنسان بين الجأر بالشكوى والصمت
" أحب أعيش ولو أعيش في الغابات "	حيرة الإنسان بين مضمون الحياة وشكل الحياة .
" سهّير ليلاتي وياما لفيت وطفت "	حيرة الإنسان بين الإقدام والخوف .
" كان فيه زمان سحلية طول فرسخين "	خوف الإنسان من خرافة هو صائغها .
" عجبتني كلمة من كلام الورق "	حيرة الإنسان بين الالتزام واللاالتزام .
" رقبة قزازة وقلبي فيها انحشر "	الحيرة أمام بشرية صنف من الناس ووحشية صنف آخر .
" قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق "	التعجب من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .
" بين موت وموت .. بين النيران والنيران "	الحيرة أمام وحدة المصير الإنساني .

إن المسكوت عنه في رباعيات صلاح جاهين هو الذي يحدد هوية الفكر ، وتحدد هوية المتلقي هوية المسكوت عنه .

" مع أن كل الخلق من أصل طين   وكـــــلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنيـــن   تلاقي ناس أشرار وناس طيبين
عجبي "

هوية الفكر في الرباعية :

إن مادة الخلق واحدة ، وهيئة الخلق في بدايتها واحدة مع تباين شكل الخلق ، وكيفية الوجود واحدة ، والتدرج في الوجود واحد مع تنوع المخلوقات وتنوع نوعياتها وصفاتها (وحدة الخالق) ملازمة لوحدة المخلوقات ووحدة الزمن قائمة مع تباين حالات الخلق .

تبرز قيمة التدرج الحياتي الموضوعي في هذه الرباعية كما تبرز قيمة التدرج الأسلوبي والجمالي

" سنوات وفايته عليا فوج بعد فوج   واحـــدة خدتني ابن والتانية زوج
والتالتة أب خدتني والرابعة إيـــــه   إيه يعمل اللي بيحدفه موج لموج ؟
عجبي "

تعكس الرباعية وحدة الجنس (الأنثى) مع تنوع هويتها (أم – زوجة – ابنة عشيقة – حفيدة – صديقة – زميلة – جارة أو حماة أو جدة)

الخلاصة :

هي وقوع الجبر عليه في ميلاده ووقوعه عليه بعد موته ، والمغزى توكيد يقين الموت بعد توكيد يقين الجبر ، ومن ثم يكون فعله ما بين حياته وموته ليس من اختياره وبذلك يضع المؤلف على شاشة ذهن المتلقي الدهشة !!

الدهشة من القول بمحاسبته عن فعله ما بين ميلاده الجبري وموته الجبري ، ذلك أن الجبر ينفي عنه نتيجة فعله ، لأنه وجد ليفعل ووجوده كان بالإرغام . تلك هي الإشكالية التي يلزم القارئ لنفسه أو القارئ لغيره بأسلوب جمالي أو نقدي أو تعبيري أو فلسفي . وهي قراءة ليست للجميع لأنها قراءة نظر وتأمل واجترار وموقف ، يلتزم بها القارئ للرباعيات بنص الرباعية الآتية :

نظرت في الملكوت كتير وانشغلت وبكلمة ليه وعشان إيه سألت
اسأل سؤال والرد يرجع سؤال واخرج وحيرتي أشد مما دخلت

عجبي *

إن القارئ يمر بأربع حالات شعورية أوجدتها أربعة أفعال تولدت عنها أربعة أفعال :

فعل النظر المتأمل : الذي تتولد عنه الدهشة أو الحيرة .

فعل الكلام : الذي يتولد عنه التساؤل

فعل السؤال : الذي يتولد عنه الاعتراض

فعل الاستخلاص : الذي تولدت عنه الحيرة.

مع دائرية الأسلوب حيث الحيرة في بداية الرباعية هي سبب النظر في الكون والحيرة في نهاية الرباعية حيث انعدام وجود إجابة عن سؤاله .

ومع الدهشة والحيرة ينتفي اليقين ، لأن الإجابة الشافية والمقنعة هي التي تصنع الرضا ، الذي إن ترسخ استحال إلى يقين بسبب محدودية المعرفة البشرية لأن اليقين يتحقق بتمام المعرفة واكتمالها ولأن المعرفة لا تكتمل عند واحد فاليقين يمتنع

رباعيات الخيام بين جماليات شعر الفصحى وجماليات الزجل

المهاد :

كنت قد طلبت من شاعر العامية (الزجال) الصديق مكرم عبد المنعم جمع الإنتاج الزجلي السكندري - حين كنت رئيساً للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بوزارة الثقافة - فاجتهد رحمه الله في ذلك ونشط ورصد ما يقرب من خمس وثلاثين ومائة زجال سكندري ، وجمع الكثير من الأزجال ، ومعها ثلاثة إصدارات لصياغات زجلية مختلفة لرباعيات الخيام اعتماداً على ترجمة الشاعر أحمد رامي .

وكنت أطمح في أن يكتب مكرم دراسة تحليلية نقدية للصياغات الثلاث ، غير أن المنية لم تسعفه في إنجاز ما وعد به ، فلم أظفر من جهده سوى بمقدمة الدراسة ، الأمر الذي حملني بمسؤولية الموازنة بين المعالجات الزجلية الثلاث لرباعيات الخيام ومقارنتها بترجمة أحمد رامي ، والموازنة بين ترجمة رامي وترجمة وصفي التل (عرار الأردن) في دراسة جمالية نقدية ، تقريباً لقيمة الإبداع الخيامي وإبداع الترجمة الراميّة ، ومحاولات زجالي الإسكندرية (رشدي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد رخا) في إبداع الرباعيات في صيغة زجلية شعبية .

مقدمة الدراسة :

الرباعية لون من ألوان الشعر الذي ارتبط في ثقافتنا المعاصرة باسم أحمد رامي من خلال ترجمته لرباعيات عمر الخيام (غياث الدين أبو الفتح بن إبراهيم الخيام) كما ارتبط فن شعر الرباعيات بوجداننا وذوقنا الموسيقي بصوت سيدة الغناء العربي أم كلثوم الذي شدا بألحان الموسيقار رياض السنباطي لتلك الرباعيات فتأثر بها وجدان رجل الشارع في عالمنا العربي قبل أن يتأثر بها المثقف العربي .

والرباعية ، هذا اللون الشعري الفريد ، لون من ألوان الإبداع الشعري الذي يدخل في الكتابة الشعرية ضمن السياق السهل الممتنع في ذات الوقت ليس من ناحية التكثيف الفكري للتجربة الإنسانية العريضة للمسيرة الحياتية والمعرفية للإنسانية ككل وليس للتجربة الإنسانية للشاعر نفسه ؛ وإنما من ناحية الأسلوب الشعري المكثف والقادر على حمل ذلك التكثيف الفكري

---

* بقلم شاعر العامية السكندري مكرم عبد المنعم - رحمه الله -

لتجربة الإنسانية في رحلتها عبر العصور . لذلك تميزت كتابة الرباعية الشعرية بخاصية الأسلوب . الذي انبنى على معمار شعري تأسس على أربع شطرات على النحو الآتي :

الشطرة الأولى : تنتهي بقافية معينة .

الشطرة الثانية : تتماثل مع الشطرة الأولى في القافية .

الشطرة الثالثة : تختلف القافية فيها عن الشطرتين - الأولى والثانية -

الشطرة الرابعة : وهي الأخيرة فقافيتها تتماثل مع الشطرتين الأولى والثانية .

ولقد استهوت رباعيات الخيام من حيث موضوعها ومحور أفكارها عدداً من شعرائنا الذين يكتبون (الزجل) في الإسكندرية ، منهم : (رشدي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد رخا) .

كما استهوى الشكل الشعري للرباعية عددٌ من كبار شعرائنا المعاصرين ، وإن اختلفت في مضامينها وأفكارها عن المضمون الفكري لرباعيات الخيام ومنهم شعراء العامية المصرية (صلاح جاهين ، وفؤاد قاعود) أما زجالو الإسكندرية السابق ذكرهم فقد عالجوا رباعيات الخيام نفسها مضموناً وقالباً شعرياً مع إسقاط ذات كل منهم بالطبع على صياغته لتلك الرباعيات .

ففي تناول زجال الإسكندرية (رشدي عبد الرحمن) للرباعيات جاءت الصياغة بطريقة غير تقليدية - طريقة تخالف وضع الشطرات - بل في البحر المستعمل في الرباعيات - على عكس ما فعل أحمد رامي الذي استعمل نفس البحر الذي صاغ منه عمر الخيام رباعياته .

والتزم أحمد حجاب في صياغته الزجلية لرباعيات الخيام بنفس البحر الذي استعمله الخيام ورامي . وكذلك التزم محمد رخا بالبحر نفسه وهو البحر البسيط - بحر الموال المعروف - وهو البحر الملائم للرباعيات لما فيها من حكم ومواعظ واستمتاع بالحياة وأخيراً التوبة .

لقد استعمل رشدي عبد الرحمن بحراً مختلفاً وهو بحر المتدارك ذلك البحر الذي يوحي بالتفاؤل والمرح . فقد صاغها هكذا :

الشطرة الأولى : لها قافية معينة

الشطرة الثانية : تختلف عن الأولى في القافية

الشطرة الثالثة : تماثل الشطرة الأولى في القافية

الشطرة الرابعة : تماثل الشطرة الثانية في القافية

وهكذا شذ رشدي عبد الرحمن عن القاعدة المعروفة في صياغة الرباعية – في نفس الوقت الذي كان فيه متمكناً من روح الرباعيات وفلسفتها ، وأيضاً جمالياتها .

فإذا عدنا إلى محتوى الرباعية نجدها تتضمن قصة قصيرة جداً – ذات فكرة مختصرة – أو أكثر من فكرة تحوي فلسفة عميقة حيث تبدأ الفكرة مع الشطرة الأولى ، لتنتهي بالشطرة الرابعة والأخيرة . والرباعية الواحدة مستقلة بنفسها ، إذ ليس لها تكملة في رباعية تالية عليها .. ومن المتعارف عليه في صياغة الرباعية أن تكون آخر شطرة هي أقوى شطرة ، وأعمقها فكراً . وإذا شبهنا الرباعية بسيناريو درامي ، نستطيع أن نقول إن الشطرة الرابعة والأخيرة هي التي توجد بها الحبكة . وليس ضرورياً أن تكون النهاية هي جواب عن السؤال أو الأسئلة التي طرحت بالشطرات السابقة لها ؛ بل يمكن أن تكون هي أيضاً سؤالاً جديداً مضافاً . كما يمكن أن تكون سؤالاً أكثر عمقاً وأشد حيرة من الأسئلة السابقة التي تطرحها الرباعية .

وبمعنى آخر فإن الرباعية – في نظري – مثل النكتة المصرية الصميمة – مكثفة وتحتاج إلى تركيز فكري في صياغتها وفي تلقيها – فالنكتة دائماً تكون نهايتها هي أقوى ما فيها وأجمل ما فيها – والقياس مع الفارق – .

ثانياً : الموازنة بين رباعيات الخيام في ترجمة رامي وصياغتها بالزجل

الرباعية الأولى بترجمة رامي :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر	نادى من الغيب غفاة البشر
هبوا املئوا كأس المنى قبل أن	تملأ كأس العمر كف القدر

الرباعية الأولى بصياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية :

هون على نفسك ليه همك	وانتهز الفرصة دي ما تدومشي
بكره تراب قبرك ح يلمك	وتطّول نومتك ما تنامشــــــي

الرباعية الأولى بصياغة
أحمد حجاب الزجلية :

سمعت صوت في السحر بينادي ع النايمين

بيصحي أهل الهوى وينبه الغافليـــــن

أملوا كاسات الصفا واهنوا بأيامـــــكم

دنيا روال تنتهي وأهل العقول عارفين

الرباعية الأولى بصياغة

محمد رخا الزجلية :

فتح يا نايم وكحل بالجمال عينك

الكون بنور الضحى صبّح على جبينك

وأم الشعور الدهب جاتك بيوم نادي

والورد في لمسها زاهي في بساتينك

الموازنة النقدية بين الترجمة

والصياغة الزجلية :

وجهة الخطاب : إن ترجمة رامي للرباعية التاسعة والثمانين من رباعيات الخيام لا توجه الخطاب وجهة مباشرة تقصد مستقبلاً محدداً لمضمونه ولكن الخيام يرسله بنفسه لنفسه على هيئة مناجاة للنفس ، كما لو كان المتحدث (الخيام) يروي حلماً أو رؤية رآها ، يرويها لنفسه أو يرويها لغيره ممن هو قريب من نفسه ، في أسلوب حكي سردي يصف حالة مضت في يقظته السلبية أو في رؤيا منام . وذلك مخالف لأصل الخطاب في رباعية الخيام في لغتها الفارسية حيث يأتيه الصوت من الحانة دون تحديد لشخصية صاحبه والشاعر (الخيام) صاحب هذه المناجاة هو مجرد الوسيط هنا قصده صاحب الصوت الذي هتف به في السحر (في ترجمة رامي) ، بمعنى أنه هو وحده الذي تلقى خطاب الصوت القادم من عالم الغيب وقاصداً بخطابه هذا مناداة غفاة البشر دون غيرهم . ولما كانت الأمانة تقتضي من السامع الأول لخطاب الصوت المنتدب من الغيب لبث الرسالة أن يعيد نشر فحوى رسالة مندوب الغيب على اعتبار أن الوسيط الغيبي قد حمّله أو وسّطه لحمل فحوى رسالة الغيب إلى أسماع غفاة البشر ، لذلك فهو يعيد على المتلقي نشر رسالة الوسيط الغيبي الذي انتدبه . وإذا كانت لمندوب الغيب القدرة على نقل الرسالة إلى الوسيط (الخيام) عن طريق حلم يقظته أو عن طريق رؤيا في المنام ، فتلك قدرة لا يستطيعها (الخيام) الوسيط ، ولا

يستطيعها بشر غيره ، لأنه ليس وسيطاً من عالم الغيب . هذا من ناحية الطرف الأول في عملية الاتصال الخطابي . أما من ناحية الطرف الثاني (المستقبل) المتهم بالغفلة أو بعدم اليقظة (غفاة البشر) لتقاعسهم عن تجرّع كؤوس المنى ، والذين يكون على الوسيط الثاني (وسيط وسيط الغيب : الخيام) حثهم على ملء كاس المنى فهم لاشك أولئك الجمع من البشر الذين لا تشغلهم ملاهي الحياة وملاذها ومن يكونون ياترى هؤلاء الغافلين ؟!

أولاً : حول صياغة حجاب الزجلية :

وإذا كانت الصياغة الزجلية التي صاغها أحمد حجاب للرباعية قد اعتمدت توجيه الخطاب - فحوى الرباعية - نفس الوجهة التي اتجه إليها خطاب رباعية الخيام تلك ، إلاّ أنه صنف المختصين بالخطاب (النائمين) صنفين أولهما (أهل الهوى) وثانيهما (أهل الغفلة) وقصر معرفة محتوى الخطاب على (أهل العقول كشهود على مصداقية فحوى خطاب حامل صوت السحر الذي سمعه الزجّال (حجاب) ، فملء كؤوس الصفا يؤدي إلى هناءة أيام الشارب من تلك الكؤوس . ومبدأ السببية قائم في صياغة الخطاب في الأصل (رباعية الخيام) وفي الصياغة الزجلية ؛ ذلك أن الدنيا زائلة وذلك سبب كاف - من جهة نظر الغيب ومن جهة (أهل العقول) - وهم الذين سبقوا بالطبع إلى تجرع كؤوس الصفا .

وإذا كان أهل الهوى ليسوا في حاجة إلى الدعوة إلى ملء كؤوس الصفا بحكم انتمائهم الذي أكسبهم الصفة التي أطلقت عليهم فأهل الهوى (العشاق) يعيشون حياة الصفا سواء بالكؤوس المادية أو بالكؤوس المعنوية ، فإن توجيه الخطاب إليهم في غير محله لأنهم بحكم حالهم ليسوا غافلين عن المتعة والصفا ، إنما الغافل عن المتعة والصفا هم طائفة أو نوعية من غير (أهل الهوى) .

أما الغافلون فعن ماذا هم غافلون ؟! هل هم غافلون عن ممارسة الهوى ؟! أم أنهم غافلون عن اللهو والمتعة الدنيوية ؟ أما قوله (دنيا زوال تنتهي وأهل العقول عارفين) فهو يقصر معرفة زوال الدنيا ويقين الموت على طائفة من الناس خصهم بالعقل ، في حين أنه ما من إنسان إلاّ ويعرف تمام المعرفة أن كل شيء إلى زوال . وحجاب هنا أيضاً وسيط ، إذ أنه نيابة عن النائمين سمع صوتاً في السحر .

ولأن هذه الرباعية كما ترجمها رامي واتخذتها أم كلثوم مستهلاً لغناء رباعيات الخيام هي الرباعية التاسعة والثمانون من رباعيات الخيام [1] حسب تصنيف الخيام نفسه في متن رباعياته، وهي التي ترجمها مصطفى وهبي التل هكذا :

" سمعت في السحر صوتاً مصدره حانتنا

يقول لي : هلم أيها المجنون الخليع

نملأ أقداحنا خمراً ،

قبل أن تفيض كؤوس حياتنا موتاً ! "

من الواضح أن ترجمة رامي لم تكن ترجمة حرفية ولكنه ترجم روح المعنى في الرباعية لأن مصدر الصوت في الرباعية الأصلية جاء من الحانة في حين أن مصدره عند رامي هو هاتف غيبي وهو عند حجاب مجهول المصدر .

وإذا كان هذا ما نجده من اختلاف بين رامي في ترجمته لتلك الرباعية الخيامية وأصل الرباعية ، واختلاف بين الصياغة الزجلية لحجاب وترجمة رامي وأصل الرباعية . فماذا في صياغة محمد رخا وفي صياغة رشدي عبد الرحمن الزجليتين للرباعية نفسها ؟!

ثانيا : صياغة محمد رخا الزجلية للرباعية :

وجهة الخطاب : يوجه رخا الخطاب بصوته هو فالزجال نفسه هو مصدر الأمر :

" فتح يا نايم وكحل بالجمال عينك "

إن طلب اليقظة هذا لا يدعو إلى المنادمة على كأس ، ولكنه دعوة لمشاهدة شيء ما جميل قد يكون الطبيعة أو الحياة أو أنثى جميلة وهي دعوة لم تأت في السحر ، ولكن في وقت الضحى . من الواضح من الشطر الثالث والرابع من الرباعية الزجلية الرخاوية أن الدعوة تقصد الطبيعة ومشاهدة جمالها . وذلك بعيد كل البعد عن المعنى الذي أراده الخيام في الأصل وفي ترجمة رامي ، أو في ترجمة وصفي التل وكذلك في الصياغة الزجلية لحجاب .

ثالثا : صياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية

---

[1] راجع رباعيات الخيام ، ترجمة مصطفى وهبي التل ، تحقيق د. يوسف بكّار ، بيروت ، دار الجيل - عمان ، مكتبة الرائد العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م . ص ١٥٤ .

للرباعية نفسها :

وجهة الخطاب : يوجه رشدي عبد الرحمن الخطاب بصوته لسامع يفترض أنه يواسيه فيما أصابه من هموم ويذكره بأن كل شيء إلى زوال .

" هوّن على نفسك ليه همك " فهو يطالب السامع الافتراضي باللامبالاة وانتهاز قدرته على اليقظة الدائمة قبل أن يطويه نوم الموت الطويل : " وانتهز الفرصة دي ما تدومشي "

لكن الخطاب لا يفصح عمّا سيجنيه المخاطب باليقظة الدائمة من امتناعه عن النوم!!

" بكره تراب قبرك ح يلمك وتطوّل نومتك ما تنامشي "

ليس هناك سبب نفعي في مخالفة المخاطب لسنن الطبيعة ناهيك عن عدم قدرة كائن من كان على الامتناع عن جريان إحدى غرائزه الطبيعية في مجراها امتناعاً متصلاً بإرادته .

حتشبسوت بدرجة الصفر بين
دراما مهدي بندق وجماليات فاروق حسني

هل نحن مجرد أمة استهلاكية تستهلك معارف الغير إنجازاتهم التكنولوجية ؟ وهل يصلح حالنا مع عصر إنتاج المعرفة والمعلومات التي بدونها لن يكون لنا مكان في الألفية الثالثة حيث أصبحت العصمة الكونية في يد الثورة المعلوماتية ، وما أدراك ما هي ؟ قطوف للأذكياء دانية ، وهل الذكاء إلاّ حركة عقل تأبى التسليم وتنبذ الجمود وترفض الإذعان ؟

إن مهدي بندق في مسرحه يلح على العقل العربي أن يتخلص من ثقافة الإذعان فيتطهر من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمان وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين ، لذلك نراه معنياً بتصوير ما يطرأ على العقل من تغيير ويركز على شخصيات تاريخية مصرية وعربية أعملت فكرها فتمردت على ثقافة الإذعان وأضاءت فكرة مستقبلية لأمتها ولم تلق غير العنت والقهر والتصفية الجسدية ، نجد ذلك في (ليلة زفاف إلكترا) وعند (غيلان الدمشقي) و (هيباشا) و (الملك تيتي) و (إخناتون) وأخيراً وليس آخراً عند (حتشبسوت) . فكل شخصية تاريخية أعاد مهدي بندق تصويرها من منظور التفكيك لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ولكنه يستشرف بها المستقبل ، لأنه وجد عندها من حيث هي رمز فاعل في تاريخنا القديم ملمحاً تنويرياً وأحياناً تثويرياً على التغيير متطلعاً إلى المأمول ودافعاً في اتجاهه وعاملاً على تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان بنفض غبار الرسوبيات الثقافية وكشفها وإزالة المعوق منها لتقدم الأمة .

فباهر وريم في (ريم على الدم) ولادة إنسانية جديدة متحررة من قيود الماضي ورسوبياته . (غيلان الدمشقي) متحرر من فكرة الجبر محتف بإرادة إنسانية حرة يدعو إليها ، و (تيتي) يحمل مشروعاً تنويرياً يحول كل أفراد شعبه إلى علماء . (إخناتون) محاط بسلطة تحول دون حلمه في الوحدانية والسلام وفي إتاحة الفرصة لمشروع اقتصادي وعلمي يرتقي بشعبه حمله إليه رسول من المستقبل . (حتشبسوت) تتغير معارفها بابتعادها عن كرسي العرش وانضمامها إلى حياة الناس العاديين فتكون بذلك قد بدأت من درجة الصفر. (وهيباشا) لا تقيد نفسها بأيديولوجيا العقيدة السائدة لأنها عالمة والعلم يغير ويتغير ويطور ويتطور ويصح ويخطئ والأيديولوجيا ثابتة لا تزال وذلك ضد منطق الحياة لأن الحياة تجدد دائم . وشخصيات مهدي

بندق المسرحية تزمن بالعلم لذلك فهي تعيش حالات قطيعة ثقافية مع نسق الثبات ، هي شخصية في درجة الصفر لأنها ولادة جديدة تدب في عالم جديد وتزمن بالتعددية .

بين قراءة النص وقراءة لوحة الغلاف :

إن قراءة نص مسرحية حتشبسوت لا تنفصل مطلقاً عن قراءة لوحة الفنان فاروق حسني التي تصدرت غلاف الكتاب الذي ضم بين ضفتيه نص المسرحية ، فإذا كانت (حتشبسوت) مهدي بندق هي ولادة جديدة لحتشبسوت التاريخ المصري حيث فتحت باباً جديداً دخلت منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعبها الكادح ، فإن لوحة الفنان فاروق حسني هي معادل تشكيلي بليغ لمحتوى مسرحية (حتشبسوت بدرجة الصفر) لأننا نرى باباً يؤدي إلى مساحة داخلية مشعة بالبياض .. بياض أقرب إلى الإضاءة التي تمثل المأمول المستقبلي . وهذا الباب هو وسيلة الولوج من واقع حالك السواد حاجب للإبصار وللرؤية وللحلم . هذا الباب بمثابة النور بعد غشاوة .

إن الحس النقدي السليم عند القراءة النقدية السيميولوجية للوحة يدرك من خلال تحليل عناصر التكوين اللوني في اللوحة التشكيلية ، قيمتها الدرامية التي تجمع بين تكوينات لونية يغلب عليها اللون الأحمر توحي بأنها كائنات هلامية في الفضاء اللانهائي المظلم في انتظار مسرب للخروج من هذه الحالة السيزيفية وهي تدور في الفضاء المظلم دوران قطيع السحاب في السماء . ولكنه سحاب أو تمويمات دخان ليس لها لون الدخان ولكنها نارية الألوان (فاروقية التخليق) بما يشي بأنها في حالة ثورة ورفض لوجودها في عالم مظلم أو في بحر الظلامات الفضائي وهي تحتضن فيما بينها حلمها أو إضاءتها ، فهي في حالة تحليق ثوري لمشروع ثورة بيضاء . وما تلك سوى حالة الفكر المستقبلي المحلق في سماوات الحداثة ، بعد أن قطع الصلة بينه وبين المفردات القديمة فإذا بالواقع يفتح له باب المستقبل المضيء الذي حمل معه في تخليقه بصيصاً من نوره . هذا ما تمنحه لنا لوحة الفنان فاروق حسني وقد دار خلده واعتملت مشاعره وهو يبدع هذه اللوحة (بتكويناتها الدرامية التي هي أشبه بشخصيات درامية تعيش حالة الصراع المتنامي في حيز مكاني يبحث عن سبيل للخروج من كهوف الماضي وسراديبه إلى عالم النور والنقاء) قد التقى فكرياً بما يدور في عقل الشاعر والكاتب المسرحي مهدي بندق – وفاروق حسني فنان متجدد بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، فنان يضع نصب عينه المستقبل .. وتلك صفة أساسية تلازم كل فنان حقيقي . نعم لقد التقى فكر مهدي بندق الأديب الشاعر مع فكر فاروق حسني الفنان التشكيلي قبل أن

يكتب مهدي بندق مسرحيته هذه لأن الذي يتأمل لوحة الغلاف ويقرأ المسرحية يعود مرة أخرى بعد فراغه من قراءة النص المسرحي إلى إعادة قراءة لوحة الغلاف ، وحين يقرأها يعود مرة أخرى سراءة النص لبعيد قراءة المعنى

إن محاولة البطل المسرحي عند مهدي بندق للولوج من ظلمة الواقع إلى نهار اليقظة المستقبلية يتواصل من خلاله مع المأمول ؛ تقابل بحسم تأسس على نظرية المؤامرة. فالتآمر في (السلطانة هند) منوط بالقابال اليهودي وفي (غيط العنب) بالأجنبي وفي غيلان (بالغنوصية) و مشروع (الملك تيتي) المستقبلي تحبطه مؤامرة داخلية يدبرها خاله مدير الشرطة والمشروع المستقبلي في (إخناتون) تحبطه مؤامرة تدبرها نفرتيتي وقائد الجيش . ومشروع " فاو " المستقبلي الذي يتبناه تلميذها " فاروس " ثم تتبناه حتشبسوت تحبطه مؤامرة خارجية يضعها أجنبي وينفذها تكنوقراطي بلاطها (عاتي) ابن فاو صاحبة ذلك المشروع المستقبلي ، والتي أهدت الصفر إلى الإنسان كي ينتصر به على العدم . هذه السلسلة أو المساحة الزمانية أو التاريخية من التآمر الأسود التي تظهر طاغية في أعمال مهدي بندق المسرحية وفي مواجهة بصيص الضوء الخافت الذي تمثله ثورية البطل في أعماله ، يماثل تمام المماثلة طغيان المساحة أو الخلفية اللونية السوداء في لوحة فاروق حسني التي تتوج حتشبسوت مهدي بندق ، فالسواد الطاغي هو بمثابة المؤامرة التي تغلف المساحة المكانية الزمانية عبر التاريخ أمام بصيص النور أو التنوير الذي تمثله البقعة الضوئية البيضاء المحلقة بين تكوينين أو ثلاثة تكوينات لونية (فاروقية) نارية مبتكرة :

" سرسور : ماذا فعل الشاب الملقى في الجب ؟

عاتي : هو شخص أنست به موهبة في رسم الأوجه
وبطيبة قلبي أسندت إليه وظيفة نقاش
فتصور ماذا سجل فوق جدار المعبد خلسة !

سرسور : ماذا ؟

عاتي : اسم امرأة كادت تصبح زوجته في الشهر الماضي .

سرسور : ياجسارته !

عاتي : (هامساً) وبجانب صورة حتشبسرت .

سرسور : (منفجراً بالضحك) ابن القحبة ! "

إن سرسور التاجر الأجنبي (الصومالي) صديق كبير المهندسين عاتي وصديق عرش حتشبسوت والمتطلع إلى الصعود على سرير العرش الصومالي ، يخطط لرفيقه في التآمر (عاتي) خطة ينتفع بها من واقعة كتابة الفنان فاروس لاسم عروسه وحبيبته التي ماتت دون أن يدخل بها على جدار معبد حتشبسوت ، وإلى جوار صورة الملكة نفسها ليلصق التهمة (بكبير وزراء حتشبسوت) الذي ينافسه على قلب الملكة وعلى عرشها وبذلك يخلو له قلبها وسرير عرشها معاً بضربة واحدة :

" سرسور : ما رأيك لو أن اسم المرأة هذي
(ببطء) ألصق بوزيرك ؟
عاتي : (مشدوهاً) كيف ؟
سرسور : (شارحاً) في أسبوع بدأ سننموت يسجل ماذا ؟
(ومجيباً) اسم سيادته
والأمس تجرأ أكثر
فانطلق يسجل - ياللهول ! - اسم عشيقته أيضاً
عاتي : اسم عشيقته ؟!
سرسور : ذلك ما سوف تسربه لمدير الشرطة
ومدير الشرطة .. سوف يسرب هذا التحليل إلى الملكة .
فإذا رفضت حتشبسوت التصديق
لابد سيقبله ابن أخيها من باب معارضة العمة
فتصور ماذا سوف يقول تحوتمس لرجال الدولة
(ويقلده) أرأيتم لسفاهة سيدة الدير البحري
ظلت تسند هذا إلى أن دنس كل الأعراف
(وعائداً لصوته) وبهذا يمنح شرعية لقتل سننموت
وسيفعلها بالطبع .. أليس كذلك ؟
عاتي : (مرتبكاً) لابد
سرسور : حينئذ تبحث حتشبسوت حواليها عمن يدعمها ..
عاتي : (لاهثاً) ليس سواي .. "

إن محاولات أبطال عالم مهدي بندق المسرحي في الالتحاق بعالم اليقظة لا تتحقق لهم في متون نصوصه المسرحية في حين أنها تحققت في لوحة الفنان فاروق حسني التي توج بها حتشبسوت مهدي بندق ، وأرى أن تتوج بها الأعمال المسرحية الكاملة لمشروع مهدي بندق التنويري والتثويري .

لقد حاولت تأسيس نقدية زمكانية *Spatio temporal* جمعت فيها بين الإبداع الأدبي الدرامي لمهدي بندق والإبداع التشكيلي لفاروق حسني ، أملاً في تطبيق هذا المنهج على مجمل إبداعاتنا الثقافية اقتراباً من روح عصر ما بعد الحداثة .

جماليات الساكن والمتحرك
في معرض منحوتات درامية

يسيطر فكر المخرج المسرحي على خطة عرض الأعمال الفنية النحتية . في معرض زوسر مرزوق ، حيث يظهر دور ذلك الفكر الإخراجي المسرحي من خلال التسلسل الجغرافي في عرض منحوتات المعرض .

فإذا كان العرض المسرحي قائماً على فكرة أساسية أو مقولة يطرحها النص ويجسدها العرض ، فإن هذا المعرض يبدأ في حسن استهلال بتمثال يكشف لنا مقولته ، وهي حتمية تواصل الأجيال حتى لا ينفرط عقد هويتنا .

وإذا كان العرض المسرحي يبدأ فتتابع أحداثه تتابعاً تصاعدياً في المسرح التقليدي أو تتجاور أحداثه في المسرح الملحمي ، فإن معرض زوسر مرزوق قد عمد إلى خلق نوع من تجاور المنحوتات وفق نسق التسلسل الدرامي ، حيث تتجاور المنحوتات مجاورة موضوعية ، إذ يقول كل تمثال مقولته الدرامية من خلال التكوين الحركي السكوني اللوني الضوئي والظللي ، لينتقل المتلقي انتقالاً مكانياً نفسياً وذهنياً إلى المقولة الدرامية التالية في تسلسلها المتجاور مكانياً وموضوعياً ، بديلاً عن تتابع عرض المشاهد المسرحية وذلك أسلوب ليس غريباً على العروض المسرحية المابعد الحداثية التي تجتاح أوروبا وأمريكا في مطلع عصر العولمة ، وإن كان لها إرهاصات سابقة على ذلك من حيث الزمن . فهذه الأعمال النحتية التي هي معادلات نحتية لمقولات درامية متجاورة تؤدي في مجملها إلى المقولة الأساسية التي يعبر عنها بتمثالين أحدهما تمثال (تواصل الأجيال) الذي يستهل به المتلقي مشاهدته والآخر هو تمثال (بلا نهاية) الذي يشكل نهاية رحلة المتلقي في معرض زوسر مرزوق . فكأن المتلقي واقع بين تأثيرين أو بين قوسين نحتيين أو بين جيلين في رحلة استكشاف للمجهول الذي يقطع تواصل الأجيال وأدى بعالمنا المسرحي أو القومي إلى الدوران في فلك فراغي أجوف إلى مالا نهاية ، ذلك المجهول المتعدد الأشكال والأدوار المتوحد في الفعل المضاد للطرح الموضوعي والتكويني لفكرة تواصل الأجيال . ولعل في العناوين التي اختارها الفنان زوسر مرزوق لتماثيله ما يكشف لنا عن طبيعة التجاور الدرامي للمقولات التي يتضمنها كل تمثال من تماثيل ذلك المعرض النحتي الدرامي أو المسرحاني .. فالتواصل ينقطع نتيجة مأساة ثم تتلوها (شقاوة صغار) في شعبطاتهم وتسلقهم غير المشروع الذي أدى إلى فقدان الكيان الأساسي والحقيقي للمسرح المصري وهيبته ، وتوزع طاقته ، وتشتت النظرة إليه وإنصراف النظر عنه إلى المحاولات

التسلقية والصبيانية ، وتلك وجهة نقدية لمسيرة المسرح المصري في عشر السنوات الأخيرة (مرحلة نفي النص وموت المؤلف والتخلي عن الريادات وسيادة شعبطات أو شخبطات نسبت إلى التجريب) وهكذا تتوالى المقولات الدرامية التي تعكسها أعمال زوسر الفنية ويؤدي كل منها إلى المقولة التي تليها وفق النسق الجغرافي عبر مسيرة التلقي. فالشقاوة تؤدي إلى الضغوط الضفدعية المتنافرة والمشرعة أفواهها الدموية في اتجاه الكيان الأساسي. ومن البداهة أن تؤدي الضغوط إلى صراع ، لذلك شغل تمثال (صراع) المستوى الخامس على خريطة المعرض في هيئة تكوين أساسي في المركز يتوسط تكوينين وكلاهما يحاول جذبه نحوه بالقوة وكأنه غنيمة أو تركة يتناوشها الطامعون بغض النظر عما يلحقونه بذلك التكوين الأساسي وهو هنا يمثل المسرح المصري الذي يتجاذبه أو يتصارع من أجل السيطرة عليه تكتلان أحدهما تكتل الفنانين والآخر تكتل الإداريين ، مما أعاق حركته أو أصابه بالشلل ، ويعلو دور التعارض اللوني بين كل من جهتي الشد والجذب المتصارعين ليؤكد ذلك التعارض أو التناقض حيث يصطبغ لون كل جهة من الجهتين بلون الكتلة التي تجتذبه نحوها . ولا غرو أن الصراع يؤدي إلى أجهاض الولادة وذلك هو لب الإدراك الحداثي . لأن الحداثة نتاج للصراع مع الثوابت والسواكن في محاولة توليد وتوالد معنوي وشكلاني دائم ، وسواء عمد زوسر مرزوق في ترتيبه لتماثيله ترتيباً تدريجياً خاضعاً لقانون السببية أو لم يعمد فإن ذلك النسق الحداثي قائم كمقدمة لتواصل سببه (مأساة) التهام الكتلة الرئيسية للكتل الوليدة فالشقاوة والضغوط والصراع والتوالد المجهض الذي أنتج نشاطاً طفيلياً أدى إلى الإنسلاخ عن الأصل والأصالة ومن ثم المواجهة بين الثقافة وعصر العولمة حيث لا أحد يسمع أو يرى أو يتكلم الأمر الذي ترتب عليه وجود حالة انفصام للشخصية وهو ما يعكسه تمثال شيزوفرينيا المسبوق بتمثال (لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم) والمتبوع بتمثال (التحفز) وهو متوالد عن تمثال الطفليين ونتاج فعلهم وتطفلهم الذي سمحت به حالة التوالد المجسدة تجسيداً تشخيصياً في تمثال (توالد) . ومن البداهة أن تقف البيروقراطية بالمرصاد لكل توجه صحيح في مسيرة التطور والتقدم ولذا وضع زوسر تمثال (بالمرصاد) تال على تمثال (البيروقراطيون) وكان تمثال (على مين الدور) انتهاء بلا نهائية الدوران مع دوامة الفراغ اللانهائي .

إن هذا الترتيب الموضوعي لتماثيل زوسر في معرضه الخامس والعشرين يخلق ما يمكن أن يطلق عليه الإطار الدرامي الواهي الذي يربط الموضوعات الفرعية بالموضوع الرئيسي فنبدأ

بالتواصل وننتهي إلى الدوران في الدوامة الفراغية الكونية نتيجه لأننا لا نرى . لا نسمع . لا نتكلم . مما أدى إلى الانتظار القلق (على مين الدور) .

إن موضوع المعرض هو موضوع مسرحي بالكامل من ألفه إلى يائه ولتأكيد ذلك يضع زوسر خلفية سوداء لمعرضه الحداثي الإطار ، والمتأرجح بين التجريد والتشخيص والحداثة وما بعدها في بعض التماثيل ، وخاصة تمثال (شيزوفرينيا) الذي يتخذ شكل رسغ يرتفع باطن كفها ليمسك الإبهام والسبابة فيها بوردة إمساكها بريشة أو قلم ، على حين تنفرد الأصابع الثلاثة الباقية منتصبة إلى أعلى على هيئة توحي بالتوعد ، مما يخلق تعارضاً معنوياً بين فكرة التودد وفكرة التوعد في منظور واحد ، كذلك يتخذ النصف السفلي (كوع الرسغ) نهاية أقرب إلى شكل سمكة وحشية ، ويظهر التعارض في اتجاه الحركة . حيث يصبح للحركة في هذا التمثال اتجاهان أحدهما يندفع عكس الاتجاه الآخر ، أحدهما هجومي والثاني سكوني ينطوي على حركتي التودد والتوعد المتناقضتين . وبذلك يتجاوز زوسر قاعدة أساسية في مجال النحت الذي يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة هي مناط اتجاه عين المشاهد ، مهما يشتت نظراته في أنحاء التمثال تكويناته وكتلة وفراغه . إلاّ أن زوسر يجعل لهذا التمثال (شيزوفرينيا) نقطتي ارتكاز ، ربما لتأكيد المعنى على حساب قاعدة أصولية في فن النحت . ولاشك عندي أن للمسرح دوراً أساسياً في هذا الخروج أو التجرؤ ذلك أن زوسر تعامل مع منحوتاته هنا انطلاقاً من قانون فن آخر ، إلى جانب تغليبه للموضوع على حساب القاعدة الأصولية ، وليس على حساب الشكل الفني ، إنما هو يتبع القاعدة العامة في فن الإبداع أو التأليف عامة تلك التي تنطلق من موضوع أو فكرة مجردة تستدعي الشكل بدلاً من التزام حدود الشكلانية في النحت حيث الشكل أولاً والشكل ثانياً والشكل أخيراً .

الحركة والتحريك في منحوتات زوسر مرزوق الدرامية :

يأتي التحريك من خارج الكتلة ولكن الحركة تنبع من داخل الكتلة ذاتها كحركة إرادية ، لها باعثها الداخلي وفي أعمال زوسر النحتية التي تضمنها معرضه الخامس والعشرون قطع نحتية ذات ملامح درامية تشكل فيها الكتلة الرئيسية دور محور الصراع وتشكل فيها الكتل الجزئية الخارجية التي تقتحم عالم الكتلة الرئيسية المحورية دور محرك الصراع ، بذلك تتشكل الصورة الصراعية للعمل النحتي من صراع الكتلة المحورية في مواجهة هجمة الكتل الطفيلية الدخيلة التي تفرزها ، وذلك ماثل في تمثال (الطفيليون) الذي تواجه فيه الحركة حركة مضادة لها فالكتلة الرئيسية مقيدة بقيد مادي من أطرافها السفلية والعلوية ، وباطنها مفتوح دون إرادتها والطفيليات

تتناهشها وتنتقص من جزئياتها وذلك كله يشكل تحريكاً . وهو تحريك لأنه غير نابع من إرادتها ، ولكن حركة الطفيليات المقتحمة لباطن الكتلة أو الجسم الذي شقت بطنه فهي حركة إرادية داخلية نابعة من الطفيليات ذاتها ، فهي مظهر من مظاهر سلوكها الغريزي (إرادة الحياة) حيث لا حياة للطفيليات بغير توالد متطفل على حياة أصابها المرض أو العطب . من هنا تضمن التكوين النحتي في هذا التمثال مظاهر الحركة ومظاهر التحريك معاً . ويتضمن تمثال (صراع) مظاهر الحركة ومظاهر التحريك أيضاً حيث تتجاذب كتلتان جانبيتان مختلفتان كتلة رئيسية تحتل مركز التكوين لها مظاهر الثبات والرسوخ مما يعكس حركة مقاومة إرادية نابعة من ذاتها في مواجهة محاولات تحريك طرفي التنازع والصراع عليها ، بهدف حيازة أحد الطرفين لها ، كما تشكل عملية جذب الطرف الأيمن من الكتلة الرئيسية المقاومة نوعاً من التحريك للكتلة الرئيسية وللكتلة المناوئة لها ، وتمثل حركة الجذب المعاكس في تمثال (النعامة ..) حيث تخفي النعامة رأسها في الرمال بإرادتها وتهجم الكتلة الهلامية المتوحشة عليها لتصبح كتلة النعامة في وضعها ذاك بين مخالب الكتلة الهلامية الوحشية ، فإذا كان إخفاء رأس النعامة في الرمال إرادة ، وكانت هجمة الهلامي أو العولمة إرادة تشكل كل منهما حركة نابعة من ذات كل من الكتلتين ، إلاّ أن حركة منها هي محاولة تحريك للطرف الآخر تواجهها حركة مقاومة مستميتة ، فبين الابتلاع ومقاومته تكمن مظاهر الحركة والتحريك في تلك المنحوتة لتكتمل فيها الصورة الدرامية .

جماليات الحركة والسكون والثبات

في تمثال (لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم) :

إذا كانت الحركة والسكون والثبات ثلاثية مزدوجة الحضور في الزمان والمكان فإنها أيضاً المظهر الدال على الوجود الفاعل في المطلق وفي المقيد معاً وعلى الرغم من أن تمثال (لا نرى ، لا نسمع . لا نتكلم) الذي هو من حيث المظهر الخارجي أو الإطاري عبارة عن ثمرة ثوم مكبرة أو متضخمة بحكم كونها – هنا – عملاً فنياً لابد من المبالغة في تجسيده وإبداعه إلاّ أنه يحمل بداخله طاقة كامنة ومقيدة وممسوك بتلابيبها حتى لا تنطلق خارج حدودها الإطارية التي قيدت بداخلها . وإذا كانت من وظائف ثمرة الثوم في الحياة المعيشة في مصر على مر عصورها منذ فجر التاريخ هي التطهير وتنقية الدم ، فإن اختيار الفنان زوسر مرزوق لهذه الثمرة ليبدع استيحاء من شكلها الطبيعي عملاً نحتياً يحبس في داخله طاقة الإنسانية الخلاقة لائذة بالصبر أو التصبير ومتخلصة من الشحنة الانفعالية الحرقانية بلغة علم النفس – وفي حالة كمون لم يكن اختياراً

عشوائياً أو تلقائياً فحينما تشعر الطاقة الإنسانية الخلاقة بأنها تتسرب وتتجزأ وينفلت منها عنصر من عناصرها فإن لوذها بوسائل الحماية وعملها على تنقية مادتها حفاظاً على جوهرها يصبح أمراً حكيماً ، إذ أنها تتوقف عن مظاهر الحركة أو أطرها الخارجية مع أن الحركة قائمة . وكامنة أو ساكنة فليس معنى عدم اهتزاز أغصان الأشجار أن الرياح غير موجودة . إذن فعدم الرؤية عدم السمع وعدم القول هو نوع من الادعاء تأكيداً لموقف مما هو حاصل على مستوى الواقع المعيش فالرؤية والسمع حاصلان والتعبير عن حدوثهما قائم وماثل لكن التعبير عن عدم إعلان موقف رافض لذلك المرئي المسموع والمرفوض هو الكامن والمدخر والمتحفز عندما تحين لحظة التفجير الخلاق .

فالسكون إذن هو إرادة ادخار الحركة أو تعمد تأجيل مظهر وجودها الفاعل . مع أن حالة الانفصام أو الشيزوفرينيا قائمة في التمثال التالي في ترتيب الأعمال النحتية لهذا المعرض ، إلاّ أن ذلك الانفصام لا يخص الطاقة المفكرة الكامنة في تمثال ثمرة الثوم حيث الإدعاء بعدم الرؤية أو السمع أو الكلام وإنما الانفصام خاص بالفعل الرسمي بالإرادة القادرة على المنح والمنع ، والتي يجسدها تمثال شيزوفرينيا الذي يستوحي الفنان إطاره الخارجي استيحاء سيريالياً إذ أنك ترى فيه صورة ذراع ممتدة في استعلاء لتمنح الغير في المطلق أو قل لتمنح الفراغ الأثيري رمزاً للجمال وللمودة تمنح الكون كله وردة ؛ فإنك في الوقت نفسه ترى فيه وحشاً بحرياً شرساً ينطلق في حالة سباحة غطسية نحو الأعماق السفلي بنصفه العلوي الذي هو على هيئة اليد المانحة ، وذلك يذكرني بالمنح التي تقدمها دولة كبرى على رأس النظام العالمي الجديد إلى دول العالم الثالث فهي تقدمها بأطراف أصابعها بينما يتراجع زندها إلى الخلف رجوعاً ارتداديا يجر الدولة الممنوحة ويجتذبها إلى داخل كهف نظامها أو نفقها المظلم . وعلى المستوى التشكيلي وجمالياته فإن عين المتلقي هي الممنوحة وهي المغرر بها . وهي التي يجتذبها مركزاً الثقل أو مناطاً التشكيل التعبيري الساحر والماكر معاً إلى أعماق كهفها المسحور تمهيداً لافتراسها على مهل في خلوة دموية . ولأن الانفصام صفة في المانح ليس صفة في الممنوح المغرر به ، لذلك نجد له وجوهه الظاهرية التي يجسدها التمثال التالي له في بروتوكولات التلقي في معرض زوسر مرزوق للمنحوتات الدرامية وهو التمثال المعنون بـ(البيروقراطيون) فهو تكوين هلامي تمتد أذرعه الأخطبوطية المتحوصلة على حواصل وغدد دموية منتفخة من طول ما امتصت دماء العاملين المخلصين أو هواة العمل الخلاق والمبدع . فالتكوين يشغل الحيز كله وله عيون في كل اتجاه . حتى أنك لا ترى في ذلك التكوين المخيف

سوى الأذرع الأخطبوطية والأعين المتناثرة في كل أنحاء رأسه والكروش الحمراء المتحوصلة على خلاصة جهود هواة العمل الخلاق والمبدع والمخلص ، وهي كروش محاطة بالأذرع الطويلة - حسب الصفة التي يحلو للدولة العبرية أن تطلقها على نفسها . وهنا يصبح من حق كل من شاهد ذلك المعرض الصرخة التحذير والنذير أن يتساءل ترى على من يحل الدور ليتوافق تساؤله مع عنوان التمثال قبل الأخير .

نظرية التلقي في مشاهدة فن النحت :

تتشكل نظرة المتلقي لعمل من الأعمال الإبداعية خاصة في مجال الفن التشكيلي تبعاً لخبرتين جماليتين : إحداهما هي خبرة الفنان الجمالية والأخرى هي الخبرة الجمالية للمتلقي نفسه ، ومن المتوسطات الجمالية لهاتين الخبرتين وتأسيساً على ما تقدم فإن النظر إلى تمثال (مأساة) - وهو الحيوان يفترس أطفاله من زاوية ما من زواياه - تؤدي إلى مفهوم مضاد لقاعدة أصولية في فن النحت تقوم على أن الكتلة تهزم الفراغ . وهذا معناه أن زاوية النظر إلى ذلك التمثال في اتجاه أحد أبعاده تعكس هزيمة الفراغ للكتلة على حين أن اختلاف زاوية النظر إليه في اتجاه آخر يجعل الكتلة تبدو في حالة توحد الحركة الهجومية مع الحركة المقاومة في آن واحد ، لأن المهاجم يحمي نفسه أيضاً من هجوم مرتد ، من الطرف الواقع عليه الهجوم (الكتل الأصغر) في التمثال نفسه .

وتنبع القيمة الدرامية في هذا العمل الفني (مأساة) من حالة التعاطف التي تنتج عند المتلقي مع الطرف المغلوب على أمره (الكتل الأصغر) فالكتلة الكبرى في صراعها مع الكتل الصغرى لا تخلق تأثيراً درامياً ما لم ينتج عنها تعاطف المتلقي مع إحدى الكتلتين ، ذلك أن الدراما عاطفة إنسانية تنحاز إلى طرف من الأطراف ، كما أن تضاد الاتجاه في الحركة ما بين (الكتلة الأكبر) و (الكتلة الأصغر) في تمثال (مأساة) يؤكد الصراع في مأساة التهام الكتلة الأكبر في حالة توحشها الهجومية للكتل الأصغر المتوالدة عنها والمتسربة من بين أنيابها ومخالبها .

وإذا كان التباين من سمات الإبداع الدرامي بل الإبداع بشكل عام ، فإن الإضاءة تلعب دوراً تأثيرياً في خلق تباين الألوان وتأكيدها كما في حالة لون الكتل الصغيرة المضادة والمتسربة في عكس اتجاه الحركة الهجومية للكتلة الكبيرة ، كذلك يشكل ضغط الفراغ في الكتلة محاولة لقهر الكتلة الضاغطة وخلق أكثر من مساحة فراغية لتفتيتها .. وبذا أصبح الفراغ فراغاً إيجابياً يؤكد حالة الصراع بين الكتلة الرئيسية والكتل الصغيرة المضادة لها من ناحية وبين الكتلة والفراغ .

وذلك ما يؤكد وصفنا لتلك المرحلة في فن زوسر مرزوق النحتي بمرحلة (دراميات التشكيل النحتي) .

الفن يخلق قوانينه من الداخل :

إذا كان من قوانين الطبيعة أن الضغط يؤدي إلى الانفجار ، فإن العمل الفني (ضغوط) يغير من ذلك القانون ، لأن الفن يخلق قوانينه الخاصة من داخل العمل الفني نفسه . فالضغط المتصاعد والمتباين على الكتلة الرئيسية لم تؤد إلى انفجار تلك الكتلة وإنما أثبت صلابتها وقدرها على الاحتفاظ بوجودها الطبيعي ، ومن ثم الحفاظ على هويتها . على حين أن عدم أصالة الكتل الصغيرة غير المنتظمة والضاغطة على الكتلة الرئيسية في أسفل التكوين النحتي للتمثال قد أدى إلى تغير شكل تلك الكتل الصغيرة الفاغرة أفواهها الدموية من شكلها الكروي واستدراراتها إلى الانبعاج المضغوط في محاولة يائسة لابتلاع أو تخويف هذه الكتلة لأن وجودها وجود تسلقي وطفيلي .

ويلعب اللون دوراً رئيسياً في تأكيد فكرة الابتلاع في ذلك التمثال فمع أن اللون الأسود هو اللون الأساسي المسيطر على هذا العمل الفني ، إلاّ أن اللون الأحمر الموزع على الكتل الضاغطة والمضغوطة في آن واحد ، يشكل نوعاً من محاولات الابتلاع الفردي . ومع كل تلك المحاولات التي يؤكدها تكرار اللون الأحمر في الكتل الصغيرة الضاغطة المضغوطة ، إلاّ أنها تبدو كما لو كانت كتلاً هلامية ، تحوي بذرة هزيمتها في داخلها ، بل تبدو كما لو كانت في حالة هروب عشوائي ، لفقدها تماسكها الذي يكشف عن رخاوة عزمها وطراوتها مع تركيد صلابة الكتلة الأم التي تشكل قاعدة التكوين الرئيسية .

ومن فكر اللقطة الفنية للفنان زوسر مرزوق ، ودقة اختياره النابعة من خبرة عين الفنان لديه ، وقوعه على نموذج الذبابة الذي يستوحيه ليعبر من خلاله عن المضمون المقابل الختامي لمعرضه أو رحلة التلقي في عرضه المسرحي النحتي ، فمن الخصائص الحياتية للذبابة الحط الفجائي على كل موجود مع خفة الانطلاق منه إلى الانحطاط المنقض على غيره ، دون وقفة تساؤل ذبابية (على من الدور ؟) إنما التساؤل الاستنكاري هو من طرف المتلقي يذهب كما جاء بعد أن استمتع بما شاهده وتفاعل مع قيمته الموضوعية والجمالية ، وإنما يفعل ما يفعله العرض المسرحي الملحمي السمات والأهداف ، إذ يحض المتلقي على أن يكون له موقف ما تجاه ما عرض عليه عن طريق الفن الإبداعي المخصوص وفق شروط ذلك الفن النابعة منه الظاهرة الحياتية في مجتمع أو بيئة

بعينها، حتى يقف منها موقفاً نقدياً يستحسن الحسن ويستفز من القبح وينفر منه . وذلك بالقطع لا يصل إلى المتلقي دون أن يظهر الفنان الشائه في الجميل والجميل في المشوه من اللقطة أو الإبداع الذي صوره أو شخصه أو جسده وعرضه . ومن ثم على المتلقي المشارك لا المتلقي المستهلك اتخاذ موقف ما من قضية معروضة عليه !

وقبل أن يترك المتلقي المعرض فإنه لا يتركه متشائماً بتأثير الظاهرة الاجتماعية في المستوى الأعم أو سلبيات الحركة المسرحية المصرية في المستوى الخاص ، ومن تأثير الخلفية السوداء أو المدى الأسود المحيط بتلك الظاهرة الاجتماعية أو المسرحية السلبية ، فإن الفنان زوسر مرزوق المدرك لدور الفن الحقيقي الذي يبشر ولا ينفر والذي يستشف ويوعز بأفق التوقعات ويشير من طرف خفي إلى المأمول ، يترك جزءاً من خلفية تماثيله مساحة بيضاء لا سوء فيها تمتد حتى باب الخروج من قاعة العرض . غير أنه يستوقفه أمام تمثال (بلا نهاية) في دائرية الفكرة الأساسية وراء رحلة التلقي وهي التي تتضافر فيها فكرة تواصل الأجيال الذي يوقفه لا نهائية الدوران في فلك ظاهرة الانقلاب والفساد والتسيب .

جماليات الصورة في العرض المسرحي
اللقطة الجمالية في عروض مسرحية مصرية

تسهم اللقطة الجمالية إسهاماً شديد الجاذبية والتأثير الدرامي في تكثيف الموقف الدرامي من خلال توظيفها للعلامة الرمزية في المشهد المسرحي ، وخاصة المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي . ففي عرض مسرحية (الواد سيد الشغال) من بطولة عادل إمام وإخراج حسين كمال وإنتاج (فرقة الفنانين المتحدين) يظهر البطل عادل إمام من خلف باب زجاجي يتوسط خلفية المنظر المسرحي للمنزل الذي حضر من أجل أن يلتحق بخدمة أصحابه الأغنياء ، يظهر عادل إمام في أول لقطة تلتقطها عين المشاهد وهو يلصق وجهه بزجاج الباب لترى عين المشاهد أنف الممثل تضغط مع جبهته زجاج الباب ليبدو أفطس الأنف . وهذه اللقطة تلخيص للحدث ، الذي يقوم على تدخل هذه الشخصية (سيد الشغال) فيما لا يعنيه ، فهو يحشر أنفه في كل شيء من عادات أسرة مخدومه وتقاليد طبقتها العليا ؛ بما يسبب الضيق لها من خلال مفارقات كوميدية . إذن فهذه اللقطة الجمالية لم تكن مجرد حلية أو لمسة شكلية زخرفية ولكنها بمثابة عنصر حسن استهلال للعرض وهو عنصر جمالي وهي أيضاً عنصر توكيد يزرع بذرة الحدث الدرامي الرئيسي . وكذلك تسهم اللقطة الجمالية لأحد عناصر التشكيل في المنظر المسرحي في تأكيد دلالة العرض المسرحي ، ففي عرض مسرحية (كاليجولا) لألبير كامي من إخراج الباحث نفسه وإنتاج (قصر ثقافة الأنفوشي) ١٩٩٧م .

يتوسط أعلى خشبة المسرح درج يعلو ليفضي إلى فراغ مسرحي مظلم بديلاً عن منصة إيوان العرش ، بينما كرسي العرش معلق بين السماء والأرض في بقعة ضوء ، ليكشف مع المشهد الافتتاحي وطوال العرض عن فشل كاليجولا في استقرار عرشه على الأرض وفشله في امتلاك القمر فهو غير قادر على السيطرة بفكره الإرهابي الانعزالي العدمي على أمور امبراطوريته المترامية الأطراف وغير قادر على السيطرة على العالم الخارجي أو على تحقيق حلمه .

وفي افتتاحية مسرحية (الملك معروف) لشوقي عبد الحكيم من إخراج الباحث نفسه.
يتوسط المنظر المسرحي طوال العرض كرسي العرش على هيئة كف يد بشرية أصابعها تشكل ظهر الكرسي وكفها يشكل قاعدة الجلوس عليه وعندما يجلس عليها الملك تنثني الأصابع لتطبق عليه ، كما لو كانت تعصره . وفي ذلك قيمة جمالية لحسن الاستهلال من ناحية ، ومن ناحية تلخص الحدث الدرامي لأن الملك معروف يحكم شعباً لاهم له الاّ أن يوفر الملك له حاجاته والملك

يستوجب لذلك ويعيد توزيع كل ما يملك غير أن الطرف الآخر للمعادلة والمتمثل في زيادة الإنتاج غير قائم مما يحيل الملك وشعبه إلى شعب متسول من الدول المجاورة وفي المشهد قبل الأخير من مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) لألفريد فرج من إخراج الباحث نفسه وإنتاج كلية الهندسة جامعة الإسكندرية ١٩٨٩م حيث يسكر (قفه) في ميدان عام وينفضفض عن نفسه فيكشف أكذوبة (علي جناح التبريزي) التي نصب بها على التجار وعلى ملك البلاد ، حتى أن الملك زوجه من ابنته ، وكان هناك شرطي يتنصت على فضفضة قفه وفضحه دون أن يعي لرفيقه التبريزي ، وتظهر اللقطة الجمالية في جعل الشرطي يقف ساكناً في وسط الميدان على مستوى (رصيف) وجعل " قفه " يجلس (عند قدمي الشرطي الواقف ساكناً كما لو كان تمثالاً ، ومن هنا تعامل قفه مع الشرطي على أنه يتعامل مع تمثال قائم في الميدان العام ، إلى أن ينتهي الأمر بقبض الشرطي الذي ظنه قفه تمثالاً على قفه واقتياده إلى الملك . ولقد كان ذلك نوعاً من توظيف المخرج (الباحث نفسه) لإمكانات ممثل دور الشرطي الذي كان أداؤه الصوتي والحركي متوتراً وآلياً .
فكان ذلك أسلوباً لتوظيف العنصر المسرحي المتاح توظيفاً يحقق الجمالية ولا يخرج عن سياق الحدث وسياق الأداء التمثيلي إلى جانب توكيد الدلالة المسرحية فمن طبيعة السكير التوهم ومن طبيعة الشرطة التخفي والتنصت وما حدث من قفه في حالة سكره أنه توهم وما حدث من الشرطي أن تصنم لحبك فكرة تخفيه لما وجد رجلاً يهلوس ويذكر التبريزي وخداعه للبلد ملكها ووزيرها وتجارها الكبار ويعيد توزيع ثروتهم على الفقراء بعد أن أوهم الملك والتجار أن قافلة قادمة بكل ألوان الخير الوفير وطمع هؤلاء الزائد عن حده في الاستحواذ على خيرات القافلة.
وتكشف اللقطة الجمالية لافتتاحية عرض مسرحية (المتزوجون) لسمير غانم وجورج سيدهم بإخراج حسن عبد السلام عن دلالة الحدث الذي سيعرض علينا حيث نرى جورج مقيداً بالحبال وإلى جواره عروسه في ثوب زفافها في موكب زفاف غنائي إيقاعي راقص . والناظر إلى هذه اللقطة يستنتج أن العريس (جورج) هو عريس رغماً عن أنفه . واللمسة التي يصنعها سمير غانم حيث يصفق بكفيه موقعاً أمام زوجته مع جملته : " بابا بعت فلوس " فإذا به يلطم خديه بكفيه موقعاً مع تكراره لرد زوجته (بابا ما بعتش فلوس) فهو يقلب وضع استخدامه لكفيه من حالة التعبير التوقيعي الفرح بكفيه مما يتطابق مع عبارته إلى تعبير توقيعي بكفيه لطماً على خديه بما يتطابق مع معنى الأسف لما أجابت به زوجته من أن والدها الثري لم يبعث إليها بنقود بعد أن رأها تشتري أشياء بما قيمته ٩٠٠ جنيه .

وتكشف اللقطة الجمالية لافتتاحية عرض مسرحية (شرقاً إلى سيناء) للمؤلف السكندري أنور جعفر وإخراج الباحث نفسه عن حسن استهلال العرض من ناحية وتأكيد القيمة الدرامية للحدث ، إذ يشاهد المتفرجون خشبة المسرح دون ستار وأن هناك خيمة صغيرة تتوسط خشبة المسرح وهي تشكل المنظر الوحيد أمام خلفية صحراوية خاوية وما أن تصدح موسيقى الافتتاحية إذا بالخيمة ترتفع إلى أعلى سقف خشبة المسرح لنجد الفراغ المسرحي قد بذر بالفدائيين الفلسطينيين ، شاهري الرشاشات وهم يتحركون بسرعة ولياقة ليقفزون إلى مقدمة صالة المسرح وينتشرون وسط الجماهير وهم ينطلقون بنشيد حماسي . وتبدو جماليات هذه الصورة المسرحية في إصابة المتفرجين بالدهشة إذ فوجئوا بأن هذه الخيمة الصغيرة والتي كانوا يتوقعون دخول أحد الأشخاص إليها أو خروجه منها على اكثر تقدير ، فإذا بالصورة المسرحية تباغت المتفرجين فيخرج منها عشرات المقاتلين بأسلحتهم للدلالة على أن خروج الشعب الفلسطيني من الضائقة الوطنية والقومية والحصار في حيز شديد الضيق إلى الانتشار والسيطرة على كل أرضه ملتحماً بالجماهير العربية ومتفاعلاً معهم ومحتمياً بهم .

وفي عرض مسرحية (ناعسة) للفرقة القومية لفرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالمنصورة (مايو ٢٠٠١) تتوسط المنظر الرئيسي شجرة ذات فرعين يشكلان حرف (V) وفي نهاية العرض يسقط المخرج صوراً عن طريق الفانوس السحري لأطفال الحجارة الفلسطينيين وهم يرجمون بها الجنود الصهاينة .. وتتأكد القيمة الدرامية للعلامة (الرمز) في الدلالة التي تنتجها علامة (V) بوصفها رمزاً للنصر متفاعلة مع الصور التي تسقط بين خطيها المنفرجين صعوداً ليدلان على النصر حيث تبشر بتحقيق النصر عن طريق أطفال الحجارة .

وتلك بعض نماذج اللقطة الجمالية في العرض المسرحي ، غير أنه من المهم التأكيد على أن التكوين هو منبع اللقطة الجمالية في الفنون الزمانية (المسموعة) وفي الفنون المكانية (المرئية) على حد سواء ، بما يشتمل عليه التكوين من عناصر التباين والاختلاف والتنويع والاتزان والتقديم والتأخير والحذف والتوكيد والاستعارة والتمثيل والتماثل والتدرج والاتزان والتظليل وكلها تدخل في عناصر الصورة المسرحية التي يجتهد المخرج شأنه شأن المؤلف في أن يجمع عناصر في العرض لا تجتمع في الواقع ويوظف لغة العرض فيبعثر مفرداتها هنا وهناك ويجمعها بشكل مختلف ربما عن النص وعن الواقع الحرفي المعيش ويحذف ويبلور ويعيد تنسيق الصورة الدرامية بما يمتع جمالياً ويقنع فكرياً ويؤثر جمالياً .

جماليات التكوين في الصورة المسرحية
بين الاتزان والتباين والتنويع في وحدة

الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، والاتزان أحد الأسس التي انبنت عليها الحياة .. وهو إحساس غريزي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان المعتدل القامة رأسياً في توازن مع الأرضية الأفقية التي يقف عليها بما يوحي بثباته ورسوخه ، كما أنه يعد أحد الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في الإحساس بالراحة النفسية للناظر إلى الصورة المسرحية وانسجام عناصرها ووحدة الارتباط البصري بين علاقاتها بعضها البعض ، تلك التي تمكن الناظر من أن يجيل نظره في عناصر التكوين في انسيابية دون أن تخرج نظرته عن إطار التكوين أو البؤرة الضوئية الدرامية التي تؤطر الصورة المسرحية . وهذا ما يتمثل في ذلك التكوين الذي يجلس فيه (الفتى مهران) * ويحيط به جلوساً متباين النسب والتكوينات والفراغات ثلاثة من أتباعه بينما يقف الرابع على الطرف الأيسر للتكوين بحيث يشكل خطاً رئيسياً متوازناً مع الفأس التي يرفعها الفتى مهران بيسراه إلى أعلى . فالفأس بعصاها المستقيمة رأسياً ترتفع ثابتة بوساطة قبضة يد مهران التي تشكل قاعدة أفقية وبين استقامة الفأس في خط رأسي واستقامة الرجل الرابع الواقف في يسار التكوين تماثل ولكنه غير متطابق لأن الفأس حيث ترفع إلى أعلى في يد ثائر فهي ترمز إلى المقاومة ، والرجل في وقفته خلف أحد الثوار يرمز إلى المقاومة ، وإذا كانت الفأس المرفوعة في يد الثائر (مهران) رمزاً للمقاومة ، بوصفها علامة فإن وقوف رجل من أتباعه في الطرف الأيسر للتكوين من جهة نظر المشاهد وفي الطرف الأيمن من التكوين من جهة جلوس (مهران) يخلق الإحساس بحماية التكوين وأمنه .

ومع أن الاتزان نوعان : توازن متماثل وآخر غير متماثل فإن التوازن في هذا التكوين غير متماثل ، لأن المخرج (كرم مطاوع) أراد أن يمنح ذلك التكوين توازناً يظهر فيه التماثل أقل وضوحاً ليؤثر تأثيراً أكثر قوة على نفس المشاهد ، ويتيح لعينه فرصة المشاركة في عملية تنظيم وزن الأحجام والكتل البشرية والفراغات المتفرقة في عناصر الصورة عن طريق أحاسيس المشاهدين أنفسهم فيراها كل مشاهد بنفسه في حالة من التعادل القوي الديناميكية الكامنة في اتجاه خطوط التكوين ، وبذلك يتاح لعين المشاهد إمكان التحقق من حتمية وضع كل منها في التكوين وحتمية

* في مسرحية الفتى مهران ، بإخراج كرم مطاوع ، المسرح القومي بالقاهرة .

استمراره داخل التكوين بفضل ما يلحظه من ترابط ذلك التكوين ترابطاً متجانساً أو متآخياً مع غيره بما يناظر تآخي الكلمات في البيت الشعري أو الأنغام في الجملة الموسيقية .

ذلك أن لاتجاه الخطوط الرئيسية في التكوين تأثيراً كبيراً على إحساس المشاهد بتوازن ذلك التكوين أو هذه الصورة أو تلك .

ولنا أن نلاحظ ميل الممثل (أبو زهرة) عضو التكوين في تلك الصورة مائلاً إلى داخل التكوين بجزعه وهو جالس القرفصاء . في حين يأخذ ذراع الفأس المرفوع في يد مهران خطاً مائلاً عكس خط ميل الممثل ، فكلاهما يشكل خطاً رأسياً مرتكزاً على خط أفقي يضمن ثبات حركته ، إلاّ أن التماثل ناقص بينهما لأن وجهة ميل كل منهما رأسياً عكس ميل الآخر ، كما أن ذراع الفأس متوجه بآلة القطع وجذع الممثل متوجه برأسه كما أن ذراع الفأس أكثر ارتفاعاً من جذع الممثل وإذا كان أتباع مهران الجالسين خلفه بما يشكل قوساً مفتوحاً في اتجاه المشاهدين ومهران بداخله ، فإن مهران بذلك الموقع الذي أجلسه فيه المخرج من ذلك التكوين إنما يشكل مناط القوة في الفعل الدرامي لأنه أصبح مركز السيادة في التكوين وبالإضافة إلى ذلك فإن التنوع في وحدة التكوين في هذه الصورة المسرحية قائم في تباين أغطية الرؤوس ، إذ يغطي رأس مهران عمامة خفيفة تميل إلى اللون الأحمر ، بينما يعمم رأسي اثنين من أتباعه الجالسين خلفه في غير تماثل بعمامة بيضاء ويضع عضو التكوين إلى يساره طاقية زرقاء وعضو التكوين الواقف في الطرف من يمينه في نهاية التكوين طاقية بيضاء حولها عمامة خفيفة تتدلى على كتفه الأيمن حمراء اللون وبذلك تتحقق للصورة خاصية التنوع في إطار الوحدة لأنه لا وجود لموضوع أو كيان في أي تصميم حركي في المكان أو سمعي في الزمان بغير وحدة مهما بلغت روعة ذلك التصميم ، ذلك أن روعة التصميم تتحقق بوساطة التنوع في إطار الوحدة . اختلاف أجزاء أو عناصر التصميم فيما بينها وربما تناقضها مع قدرة المصمم والمبدع على إحكامها في وحدة متسقة ومتناسقة .

ولاشك أن تباين طرق جلوس كل عضو من أعضاء التكوين الذي يشكل قوساً منفتحاً نحو الجمهور في صالة العرض وتباين الأزياء مع عدم تنافرها في الصورة ككل يخلق تنويعاً في التكوين لأن التغير في الأبعاد والأحجام والفراغات والكتل والألوان والإشارات وأوضاع أطراف كل جسم من أجسام أتباع مهران ودرجات ميل جذوع أجسادهم تشكل مجتمعة خاصة التنوع التي تخلق مع الخواص الأخرى للتكوين قيمته الجمالية .

جماليات الصورة المسرحية بين التكرار والتدرج والتباين :

التدرج من خصائص الطبيعة ، إذ بين قمة نصوع الضوء نهاراً وشدة الإظلام ليلاً تتدرج قوة الإضاءة في ساعات النهار بين الفجر والغروب . كذلك يخضع الإنسان لظاهرة التدرج من ولادته فطفولته إلى شبابه وكهولته حتى شيخوخته . ونحن نلحظ في ظاهرة المد والجزر تدرجاً أيضاً . فالتدرج هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات تتوسط بينهما نصوعاً أو ذبولاً إشراقاً أو اقتاماً ، رقة أو غلظة اندفاعاً أو تسللاً ، صراخاً أو همساً فحيحاً أو سرسعة . علوا أو انخفاضاً ..

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة التي أخذت لذلك المشهد الذي يدور بين (سلمى) الفنانة سميحة أيوب والفنان (أحمد الجزيري) نلحظ الوحدة الزخرفية المتكررة داخل (البانوه) الذي يشكل حائطاً ساتراً على يمين (سلمى) وهي تقف في مدخل أسفل فتحة المدخل في المنظر المملوكي الطراز الذي صممه الفنان رؤوف عبد المجيد فالساتر الخشبي مطرز تطريزاً زخرفياً على هيئة مربعات صغيرة مفرغة ومتساوية الحجم ومتكررة بارتفاع الحائط وبعرضه الذي يتباين أعلاه حسب التصميم عن أسفله ليتخذ أعلاه شكل شبه المنحرف الذي يشكل تاجاً للحائط أو الساتر الذي يتخذ شكل المستطيل بامتداد ثلاثة أرباع فتحة الممر الذي تقف تحت قبوها (سلمى) و (الجزيري) وعلى الرغم من تكرار الوحدات الزخرفية في الساتر الخشبي الذي يتكون منه الجدار الأيمن بالنسبة للممثلة ، إلاّ أن هذه الوحدات وضعت في إطارين مختلفين أعلاهما على شكل شبه منحرف في حين يشكل أسفله مستطيلاً مما يخلق تضاداً في الوحدة الإطارية (للبانوه) الواحد مع تكرار الوحدات الزخرفية الداخلية . كذلك تتباين منظومة الوحدات الزخرفية في تاج البانوه (شبه المنحرف) عن منظومة الوحدات الزخرفية المفرغة والمتكررة في الجزء الأسفل من البانوه نفسه وبذلك يخلق الفنان تنوعاً وتكراراً في التكوين المنظري الواحد في مشهد مسرحي فإذا نظرنا إلى أطراف كمي الفستان الذي ترتديه الممثلة (سلمى) وذيله نجد الوحدة الزخرفية نفسها تتكرر ، حيث المربعات الصغيرة البيضاء على الأرضية الداكنة لقماش الفستان نفسه ، مما يخلق ارتباطاً بين الشخصية وبيئتها ، فالشخصية تعطينا إحساساً بالتجانس مع المكان ، وقد يوحي هذا التجانس أيضاً برتابة حياة الشخصية ، لتكرار وحدات المكان مع الزي ، فإذا ربطنا بين الموضع الجغرافي لوقوف الشخصية في مدخل ممر في المنزل أو القصر ، ربطاً سيميولوجيا (دلالياً) مع تعبيرات الضيق والانفجار على وجهها ، وبيدها اليمنى مرفوعة أمام صدرها في تعبير رافض ويسراها إلى

أسفل ملتصقة بساقها اليسرى كما لو كانت تحكم تثبيت ما تلبس إحكاما لستر نفسها . في حين امتدت يدا الممثل (الجزيري) بدءاً من أسفل إبطيه أمامه حتى صدره في تعبيره الذي لا حيلة له ، لأنتجنا معنى التعبير المسرحي الذي تجسده لنا هذه اللقطة الجمالية وهو معنى يكشف عن الرتابة التي تعيشها (سلمى) ولأحسسنا بأنها كما لو كانت محبوسة في ذلك المكان (القصر أو القلعة) وكما لو كانت تقف في مفترق الطرق فلا هي في الداخل ولا هي في الخارج . ولو عاودنا النظر إلى العناصر المكونة لتلك الصورة المسرحية لاكتشفنا التدرج في الأشكال الزخرفية التي رسم بها المنظر ، ما بين مربعات بيضاء وداكنة ووسط بين هذين اللونين ، بالإضافة إلى التدرج في الأحجام ما بين الزخارف المربعة المفرغة الصغيرة والزخارف المربعة المصمتة المرسومة على الحوائط في تقسيمات هندسية متفاوتة إلى جانب تفاوت أوضاع استخدام الملافح على كتف الممثل وعلى ذراعه الأيسر حيث يتدلى رأسياً في مقابل رباط الوسط الذي يتخذ خطاً دائرياً أفقياً متعارضاً مع تعارض لونهما مع لون الزي الذي يرتديه .

ويتخذ التدرج هنا أشكالاً متعددة في المساحات اللونية وفي المساحات الضوئية والمعتمة . والتدرج يعبر عن حركة متطورة في انتظام قد يتخذ حالة البطء أو الضيق أو اتساع المدى ليعبر عن الهدوء والراحة ومع ازدياد سرعة التدرج يؤدي إلى التباين الذي يؤكد الصراع بين عناصر القوة في حالة مواجهة .

ويتحقق التباين في التكوين عن طريق اجتماع نقيضين في الصورة ، حتى أننا لا ندرك أحد الطرفين ما لم نكن على علم بنقيضه . والتباين هو الانتقال المفاجئ والسريع من حالة إلى حالة أخرى عكسها ، من الهدوء إلى الصخب ، ومن الرتابة إلى الإثارة . أو من عاطفة إلى عاطفة أخرى نقيضة لها كالانتقال من البكاء إلى الابتسام أو الضحك ..

وفي الصورة التي تظهر فيها (رابعة العدوية)* بملابسها البيضاء في منطقة معتمة تجسد العزلة وحياة الوحدة يتجسد التباين الشديد الذي ينشأ عن تجاوز مساحات قاتمة ومساحات أخرى شديدة النصوع ، وهذا التباين من شأنه جذب الانتباه وإثارة معاني القوة النفسية التي تتمتع بها الشخصية وحياة السكينة والشعور بالطمأنينة والظلام من حولها يعزلها عن عالم رأت فيه كل الشر . وللتباين صور مختلفة ومتعددة قد تكون في اللون أو في الحجم أو في اتجاهات خطوط حركة الممثل أو في طرائق التعبير الصوتي ومستوياته الأدائية الدرامية أو في المساحات أو في الإضاءة أو في

* المسرحية أنتجها المسرح القومي من تأليف يسري الجندي وتمثيل سميحة أيوب

الإظلام أو في فترات الصمت أو في المؤثرات الصوتية أو الموسيقية أو في ألوان التعبير الغنائي المسرحي أو الرقص المسرحي أو التعبير الدرامي الحركي أو في تصميمات الأزياء أو في تصميمات المناظر .

نقاط السيادة في التكوين المسرحي :

إن قيمة التكوين هو التأثير الجمالي وسيلة للتأثير المضموني ، ولكي يتحقق التأثير الجمالي الذي يستهدف استمالة المتلقي وجذب انتباهه جذباً شعورياً سرعان ما يتدرج ليصبح جذباً إدراكياً ، فإنه لابد أن يستهل استهلالاً حسناً يدهش المتلقي بوساطة بعده المجازي الذي لابد أن يتفاعل مع البعد التماثلي ليدخلا في حوارية يتجاذبان فيها انتباه المتلقي من اتجاهين أحدهما شعوري والآخر إدراكي ، ليتمكن عن طريق ذلك من إنتاج البعد المضموني للتكوين الذي قد يكون بعداً تاريخياً كما في مسرحية (سليمان الحلبي) لألفريد فرج من إخراج عبد الرحيم الزرقاني وإنتاج المسرح القومي ، وكما في مسرحية (الوزير العاشق) للشاعر فاروق جويدة من إخراج فهمي الخولي وإنتاج المسرح الحديث فإذا كان البعد المضموني بعداً تاريخياً كما في هاتين المسرحيتين فلسوف تتكشف أمام المتلقي من خلاله رؤية الكاتب لهموم عصره وقضاياه الكبرى ومدى تفاعل شخصياته المسرحية مع تلك القضايا الاجتماعية وترسبات المعرفة الثقافية في تاريخ أمته والتي يهدف من وراء إعادة عرضها عرضاً إبداعياً مسرحياً أن يكشف عن إشراقات رموز أمته والتماعات تاريخها القومي والوطني . ولكي يقنع العرض متلقيه بالبعد المضموني ، فإنه يفعل ذلك بلغة الفن المسرحي ، ولا سبيل أمامه لتحقيق ذلك إلاّ أن يقدم البعد المضموني في شكل مثير ممتع لذلك يوظف البعد المجازي الذي تتأسس عليه الصور الفنية في المسرحية وبأساليبها وجمالياتها في تفاعل درامي مع البعد التماثلي الذي يقوم على المقابلات بين معنى ومعنى وبين صورة وصورة أخرى ، وبين علامة وعلامة ورمز ورمز مقابل له ، لتوكيد الصور والمعاني والمواقف والأحداث والقيم .

وبذلك وحده يؤثر البعد المضموني في المتلقي فيتمكن من أداء دوره في التركيز على الجوانب الداخلية للشخصيات ليحيل العالم الخارجي ووقائعه إلى نتاج للعوامل الداخلية للشخصيات وليمكنها من تجسيد المعنى الكلي للتكوين المسرحي ويمكن المتلقي في النهاية من أن يعيد إنتاج دلالة العرض المسرحي موضوع فرجته الإيهامية أو الإدراكية . وأبسط صورة لتجسيد البعدين (المجازي) و (التماثلي) للبعد المضموني في مسرحية (المخططين) ليوسف إدريس حيث توحد

أزياء الشخصيات التي يتكون نسيجها من خطوط رأسية بيضاء طولية وسوداء موازية لها . فذلك يكشف من أول وهلة عن طبيعة التماثل التام في الشخصيات وذلك تماثل ضعيف .

جماليات التباين في الصورة المسرحية

التـــباين عنصر يرتبط بقيمة التعبير الصوتي والحركي فإذا سمعنا صوتين متساويين في النبر والشدة والشعور مختلفين في زمن الأداء بأن يسبق أحدهما الآخر بمسافة زمنية واحدة فإننا نستطيع تـــبين قمـــة تساوي الصوتين في تعبيرهما . وكذلك يمكن اكتشاف طبيعة التباين في صوتين يؤديان تعبيراً واحداً أحدهما بالصوت المباشر للممثل والثاني لصوته هو نفسه مسجلاً على شريط تسجيل بحيث ينطلقان بالتعبير الصوتي نفسه في زمن واحد .

ويمكن اكتشاف التباين في التعبير الحركي الواحد بأداء مزدوج لممثلين احدهما يوقع بكفيه فرحاً كما فعل سمير غانم في جملة (بابا بعت فلوس) في مسرحية (المتزوجون) ويوقع الآخر بكفيه نافياً كمـــا فعـــلت شيرين في ردها على سمير في المشهد نفسه (لأ بابا مبعتش فلوس) فحركة الصفق الإيقـــاعي تـــتكرر ما بين سمير وشيرين ولكنها تتباين في حركة "شيرين " عن حركة " سمير " لأن الحـــركة الأولى مستبشـــرة في ملازمتها لجملته الصوتية بينما الحركة الثانية ، وإن اتخذت الشكل نفسه والإيقاع نفسه غير أن دلالتها متباينة عن دلالة الحركة الأولى . كذلك تتباين صفقة كفيه مع صفقه لخديه في الموقف نفسه .

جماليات التوافق في الصورة المسرحية :

يـــتحقق التوافق في الصورة عن طريق وحدة أو توحد عناصرها ، ففي عرض مسرحية (مأساة الحلاج) بإخراج حسن عبد السلام وإنتاج فرقة مسرح الجيب السكندري بمديرية الثقافة بالإســـكندرية ١٩٦٧ عندما تجيب مجموعة الفقراء القابعة تحت قدمي الحلاج المصلوب في ميدان الكرخ في المشهد الأول من المسرحية عن سؤال الواعظ عمن قتل ذاك الرجل المصلوب بقولهم : " نحـــن القتـــلة " فإن توحد إجابتهم نوعاً من التوافق الصوتي وفي تلازم حركة خبط كفوفهم على صدورهم في توقيع صوتي تلازماً زمنياً مع أصواتهم المتوحدة في إطلاق جملة " نحن القتلة " ما يؤكد توافق التعبير الصوتي مع التعبير الحركي في الصورة نفسها .

وفي تلازم صوت الراوي مع صوت ياسين في عرض " ياسين وبهية " لنجيب سرور من إخراج كرم مطاوع بإنتاج مسرح الجيب بالقاهرة في أداء عبارة سردية واحدة ففي ذلك لون من ألوان التوافق في الأداء التمثيلي السردي التشخيصي .

فالتوافق إذاً يتحقق في تركيب لونين أدائيين لممثلين أو لمجموعة من الممثلين أو المغنيين في التعبير الصوتي أو مجموعة منهم أو من الراقصين في التعبير الحركي وقدرته على إثارة الإحساس البصري أو الإحساس السمعي أو الإحساس البصري والسمعي الواحد لدى جمهور المسرح .

جماليات التغذية الراجعة للمؤثر الضوئي الدرامي :

في مسرحية (القفص) لفراتي يحبس كريستيانو وهو مثقف نفسه في قفص حديدي على شكل غرفة بداخل ردهة منزل أسرته لإحساسه بأنه وحش وأن المجتمع والأسرة وحوش يجب أن يحبس نفسه عنهم إذ أن ذلك في رأيه أفضل وسيلة لصيانة نفسه من بطش الآخر وصيانة الأخر من بطشه . ولقد شاهدت عرضاً لهذه المسرحية بقصر ثقافة الأنفوشي في إطار عروض نوادي المسرح بهيئة قصور الثقافة في صيف ٢٠٠١ ولاحظت من منظور نقدي أن المخرج وهو طالب بقسم المسرح وتلميذ لي يوجه الإضاءة المسرحية بشكل أمامي من (الهرس) في تركيزات على المشهد ككل وفق حركات إنارة ، هنا وهناك . على حين أن بؤرة التركيز الدرامي تتمثل في التأثير النفسي الذي ينعكس من خارج القفص أو السجن الحديدي – من أسرة كريستيانو – على كريستيانو نفسه وتأثير حبس كريستيانو على أسرته . ومعنى ذلك أنه كان يتوجب على المخرج لو كان قد أمسك بمفاتيح النص وحلل دوافع الشخصية ودوافع المتعاملين معه (أسرته) كان يتوجب عليه توظيف الإضاءة لتنطلق حزم الأشعة الضوئية من خارج القفص لتصيب الشخصية كريستيانو بالتوتر والعصبية . وتعود الأشعة الضوئية في دورة التغذية الراجعة لتنطلق حزمة ضوء من داخل القفص الزنزانة لتنعكس خارج القفص الزنزانة على أسرة كريستيانو فتعمق حالة توتر الأسرة من موقف كريستيانو الانعزالي وتعمق بالمثل حالة توتر كريستيانو من الأسرة وتخلق جماليات الجدل بين حالة التوتر المتبادل ، ولكن ذلك لم يحدث لأن المخرج لم يستفد من دروس التحليل المسرحي التي يتلقاها في قسم المسرح .

جماليات جدل الاعتام والإضاءة في المشهد المسرحي :

الاعتام والإضاءة أكثر العناصر استخداماً في خطة الإضاءة المسرحية التي تعتمد على البؤر الضوئية الدرامية .

وغالباً ما نجد المعتم والمضيء مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالمونولوج أو بمناجاة شخصية مسرحية ما وبمشاهد الاتجاه التعبيري .

وقد يكون التكوين الدرامي الضوئي المعتم والمضيء بسيطاً سهلاً وقد يكون معقداً مشحوناً بالقيم العديدة .

بين جماليات البؤرة البصرية وجماليات البؤرة السمعية في المشهد المسرحي :

في قول التاجر في المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية مأساة الحلاج لزميليه : الواعظ والفلاح : " أنظر ماذا وضعوا في سكتنا ؟ "

مثال للبؤرتين البصرية والسمعية معاً ؛ لأن التاجر يشير بسبابته نحو ما يريد لفت نظر زميليه إليه وهو الحلاج مصلوباً في الساحة غير أن هذه البؤرة البصرية التي أحالتنا إليها بؤرة استماعنا مع زميليه (الفلاح والواعظ) (سبابته والاتجاه الذي تشير إليه) تحيلنا إلى بؤرة بصرية أخرى حيث الموقع الجغرافي من الفضاء المسرحي الذي يشير ناحيته لنبصر رجلاً مصلوباً وعند قدميه جمع من الفقراء حزانى دامعين مطرقين ومتطلعين إلى بطلهم الفقيد والبؤرة تؤمن سيادة عنصر على بقية عناصر التكوين المسرحي فتكوين مجموعة الفقراء في منظر صلب الحلاج تقوم بدور التبعية لقائد المجموعة فهو محور التكوين الجماعي المنكسر المهزوم بهزيمة الحلاج فهو عندما يجيب عن سؤال الواعظ فيقول : "قتلناه بالكلمات " .

فإنه يعبر بلسان الجماعة نيابة عنهم ولذلك يتبعون خطابه بعد أن يقول مقدماً لهم ليكملوا الخطاب الشارح لدورهم أو لكيفية قتلهم لصاحبهم (الحلاج) :

" مقدم المجموعة : وإليكم ما كان في هذا اليوم " فتراهم يصفون ما حدث :

" المجموعة : صفونا صفاً صفاً
الأرفع صوتاً والأطول
وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منّا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تمسسه كف من قبل

قالوا . صيحوا زنديق كافر

صحنا : زنديق كافر

قالوا : صيحوا فليقتل

صحنا : فليقتل

إنّا نحمل دمه في رقبتنا " [1]

جماليات التكوين والعناصر المتناقضة في وحدة :

لو استخدمنا نموذج بيرس للدلالة وسيلة للكشف عن جماليات التكوين بين عناصر التناقض في الصورة بين القوة والضعف أو الصراع بين طالب ومطلوب وحائل دون تحقيق ذلك مع تحديد لقيمة كل عنصر سنجد ما يأتي :

العلامة : ما ترمز إليه

وهي ترمز إلى الأسد وهو رمز البطولة

وذلك ينطبق على الحلاج فهو رمز البطولة في مسرحيتنا هذه

وهي ترمز إلى الشمس وهو رمز الغاية

والغاية أوالفكرة الأساسية في المسرحية هي تحقيق الحرية والعدل

وترمز للأرض التي ترمز إلى سواد الناس

وهم مجموع الشعب من المظلومين مجموعة الحرفيين في المسرحية .

وترمز إلى المريخ الذي يرمز إلى الخصم

والخصم في هذه المسرحية هي السلطة (الخليفة والحاشية)

يرمز الميزان إلى العدل

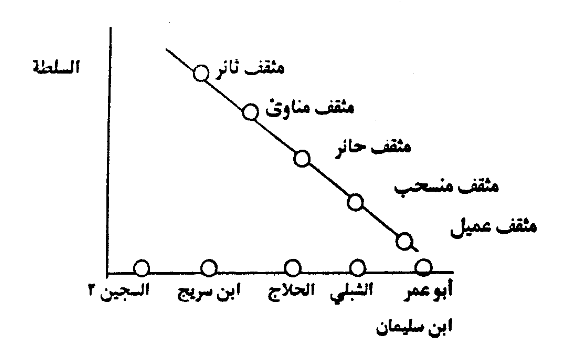
ويتمثل في دعوة الحلاج إلى العدل الذي لم يتحقق

القمر ويرمز إلى المشاركة ويمثلها في المسرحية التاجر والواعظ والفلاح فهم شركاء في الحدث

والحدث في مأساة الحلاج تتنوع فيه صورة المثقف . إذ أننا لا نجد مثقفاً واحداً ولكننا أمام أوجه متعددة للمثقف (المثقف الثائر ، المثقف المناوىء ، المثقف ال[illegible]ر، المثقف المنسحب ، المثقف العميل)

---

[1] صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ، سلسلة اقرأ ، د/ت .



وفي عرض مأساة الحلاج بإخراج ناجي أحمد إنتاج مديرية الثقافة بالإسكندرية نجد الحلاج مصلوباً في أعلى يسار المسرح - قياساً على الجمهور - وللشجرة التي صلب عليها فرعين يتخذان شكل حرف V من Victory علامة النصر بينما تشكل ساقاه حرف ٨ عكس العلامة الأولى دلالة على الهزيمة وهذا ما تنتجه العلامات في هذه الصورة وهذا التناقض يعطي قيمة جمالية . كما أن هناك تضاد بين علامتين في تكوين بصري واحد (الشجرة - الحلاج المصلوب) والتكوين الجماعي للحرفيين القاعدين تحت قدميه وكذلك التضاد بين كآبة الحرفيين وسعادة السكارى الثلاثة التاجر والواعظ والفلاح مما يدل على تحالفهم الملفق بجمعهم في صورة واحدة تحيل إلى رأي نقدي لفكرة تحالف قوى الشعب العامل في الستينيات في مصر .

كما أن التضاد في رسم شخصية الواعظ يخلق قيمة جمالية (واعظ وسكير في وقت واحد) وكانت مأساة الصلب وسيلة لتسلية التاجر لزوجيته في فراش الزوجية والواعظ يتخذها موعظة له في خطبة الجمعة بمسجد المنصور والفلاح يتخذها نوعاً من الفضول إذن فمصائب القوم الفقراء فوائد عند الأثرياء في هذا التكوين المسرحي الذي هو إعادة تصوير لشكل التحالف بين الطبقات في مجتمعنا السياسي في الستينيات وذلك يدل على الموقف الانتهازي لأعضاء أو لعناصر الصورة من هنا فلا مصداقية لأي من ثلاثتهم .

التكوين الهرمي في مشهد صلب الحلاج :

الحلاج مصلوباً في أعلى التكوين الهرمي ومجموعة الحرفيين الباكين تحت قدميه تشكل قاعدة الهرم وهم تابعون له و دلالة على بقاء فكره وثباته فيهم بعد موته . وذلك يجرنا إلى طبيعة التكوين في المسرح وهو ما سنعرض له لاحقاً .

المسكوت عنه ومناط القول :

ويظهر ذلك في قول التاجر حول قصة الحلاج التي سيحكيها لزوجته إذ يقول " فهي تحب أطباق الحديث في موائد العشاء " والمسكوت عنه هو في "فراش الزوجية "

والجمالية في التضاد بين الصورة اللفظية والصورة الذهنية لها ففي موقف رومنسي يحكي رجل لامرأته عن فجيعة الصلب فذلك مثال للقبح في موقف جميل .

التماثل الناقص في التكوين :

يبدو التماثل الناقص في تكوين صورة الصلب حيث الحرفيون يشكلون هرماً قمته الحلاج المصلوب من أمام الشجرة في اتجاه الجمهور والشرطة من خلف الشجرة تجسد هرماً مقلوباً ويشكل الحلاج المصلوب قمة كلا الهرمين ، لأنهم يسقفون على مستوى خلف الحلاج أعلى من مستوى حلوس الحرفيين . فالصورة تتكون من هرمين متداخلين وفي ذلك إنتاج لدلالة جديدة من ناحية و لقيمة جمالية حيث التناقض في وحدة .

القراءة الطفولية لشهرزاد بلغة وليد عوني

هل عكس وليد عوني بقراءته التجريبية الطفولية بلغة الرقص الحديث قمر "كورساكوف" ونجومه وشجره وجناحي عصفور جنته وبخور الشرق وعطور شهرزاد وأشواق العشاق، في بلاد الهند والسند ، وتحرشات الحب والغرام والجنس في حكاياتها التي تغزو بها مشاعر شهريار على مدى (ألف ليلة وليلة) ؟

من أين تنطلق القراءة التجريبية للغة الرقص الحديث الطفولية التي جسد بها وليد عوني المقاطع الأربعة لقصيد شهرزاد السيمفوني تجسيداً درامياً مرئياً ؟!

وليد عوني بين فصاحة التعبير بلغة الرقص ورطانة الحديث بلغة الكتابة :

من حق وليد عوني أن يجرب لوناً من ألوان الكتابة الحركية الدرامية بلغة الرقص الحديث ، فيبتكر لغة راقصة يجسد بها فكرة أو رؤية يشطح بها خياله أو يعارض بها قصة تراثية أو أسطورية غير أننا نتساءل هل هو مجرب أيضاً في لغة القول حين ينصب مرفوعاً ويرفع منصوباً ويجر كلاماً لا يقبل الجر ؟!!

إن وليد عوني بارع حقاً في محاورة مشاعرنا بلغة الرقص الحديث خلال محاولته الراقصة في معارضة شهرزاد ، إذ رأى أن تجسد شخصية " مسرور السيّاف " امرأة وليس رجلاً – إنه بارع حقاً من حيث الشكل – فلماذا لا يكتفي بمحاورتنا باللغة التي يجيدها ؟ هو فصيح عند الحديث الحركي الراقص ، فلماذا يرطن بالحديث اللغوي ، وهو غير ممتلك لأدوات التعبير ؟!

إنه فصيح في كتابة القصيد الحركي الراقص بأطراف الراقصين وأنامل الراقصات من شبابنا الموهوب . فلماذا يلجأ في البرنامج المطبوع – إلى توظيف الحروف والكلمات التي يضطر في نهاية مقاله إلى الاعتذار عن عدم إجادته لها : (أنا لست شاعراً ولكني متيماً بشهرزاد)

إن ما أطرحه هنا لا يستلزم إجابة أو تفسيراً من وليد عوني ، لأن المبدع غير مطالب بتفسير إبداعه ، لأن الإبداع يستهدف التعبير ، والمبدع قد قال كلمته بوساطة إبداعه ، وإنما التفسير هو عمل الناقد الفني .

من هنا فلست أجد وليد عوني محقاً في رد التهمة عن غموض عروضه ، فالغموض هو نتاج التركيب ، والتركيب والتعقيد ، أصل من أصول العملية الإبداعية ، وفك المتلقي لشفرات العمل الإبداعي هو جزء لا يتجزأ من عملية الإمتاع أو الفكرة التي يتقنع خلفها المبدع .

ولقد استمتعنا بأداء الفرقة الراقص وبتفسير وليد المرئي للقصيد السيمفوني ولمقامات شما ، ولم نجد مهارة في خلط السيمفوني الذي تأسس على التعدد والتداخل الصوتي مع المقامات ذات البنية الموسيقية ذات الصوت المنفرد أو الثنائي .

ولعل في رد وليد عوني على من هاجموا فنه واتهموه بالغموض ما يؤكد قولي بأنه لا يجيد فن الحديث بالقول قدر إجادته الحديث بالرقص ؛ حين قال : (عروضي ليست للنخبة ، ويفهمها المثقف وغير المثقف .. حتى الزبال قد يفهم ما أقدمه أكثر من خريج السوربون)(مجلة المصور القاهرية ، ع ٣٩٥٩ في ٢٥ أغسطس ٢٠٠٠ ص ص ٤٤ — ٤٥)

إن وليد عوني يدرك أن الفن لا يفهم وإنما يحس . وفي رده هذا ما ينفي عن فنه صفة التجريب ، لأن التجريب لا يستهدف إفهام المتلقي . وفي رده أيضاً انتفاء لمصداقيته ، إذ كيف يفهم إنسان ما فلسفة سارتر الوجودية المادية التي تتمحور حول مفهوم (الوجود سابق على الماهية) عن طريق دراما حركية راقصة دون أن يكون قد اطلع على فلسفته وهضمها من خلال القراءة النظرية لمؤلفات سارتر ؟! وكيف يمكن فهم العرض الراقص الذي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بألمانيا الغربية ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية على مسرح العرائس بالعتبة لمسرحية سارتر (الجحيم) ويدرك مقولتها الرئيسية (الجحيم هم الآخرون) دون أن يكون قد قرأها قراءة تحليلية ؟! وبالمثل أقول كيف يفهم شهرزاد بلغة الرقص الحديث عبر الكتابة الحركية الراقصة بلغة وليد عوني الطفولية ؛ من لم يعرف قصة شهرزاد عبر القراءة أو المشاهدة أو السماع والحكي قبل مشاهدته لها من خلال قراءة وليد عوني المعارضة لها ؟ كيف يتأتى له أن يميز الراقصة التي تؤدي دور مسرور السياف فيتعرف على وجهة نظر وليد عوني ورأيه في شخصية السيّاف ؟ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ما هي دلالة تفسير وليد عوني لشخصية مسرور السياف في عمله الراقص ؟ لقد أراد إبراز عبقرية المرأة وسطوتها على الرجل من خلال ذكائها الخارق . وهذه الصورة التراثية لشهرزاد رمز المرأة الذكية ودورها المحرك للتاريخ — إذا أخذنا بنظرية فرويد عن الجنس ودوره — وإعادة بعث وليد عوني لصورة المرأة إنما كان لفته ذكاء منه ، إذ نظر في إشراقات تراثنا الأدبي والتقط منه إشراقة شبه حداثية تكشف عن شخصية المرأة وذكائها وقيادتها لمجتمعها من خلال سلطتها على الرجل (حاكم البلاد) ؟ .

وهذه اللفتة المعاصرة التي تلقي الضوء الساطع على الدور القيادي للمرأة في تطلعات المجتمع الشرقي القديم عن طريق آدابه تتناسب مع الدور الذي تتبوأه المرأة في بلادنا في هذه الأيام في ظل

هذه الصحوة الحضارية والدور التنويري والريادي الذي يقوم به المجلس القومي للمرأة بقيادة السيدة سوزان مبارك .

إن لفتة وليد عوني لاشك لفته حضارية وتنويرية يحمد عليها ، وهي في رأيي نوع من التنمية الثقافية المواكبة للتنمية الاجتماعية والأسرية التي تشهدها بلادنا في هذا العصر .

غير أن تفسير وليد عوني لشخصية (مسرور التراثية) هو نوع من الإدانة للمرأة ، لأن القصة التراثية لحكاية مسرور السياف في ألف ليلة وليلة فيها إدانة للرجل وهي تمثل الدافع المنطقي للجوء، شهرزاد إلى قهر إرادة الرجل في سفك دماء العذارى ، وتجسيد وليد عوني لشخصية مسرور لتصبح في عمله الراقص امرأة ينتقص من قدر المرأة ويضعها في سجن الحريم خلف أسوار زنازين الغيرة ، امرأة تصارع امرأة أخرى من أجل الفوز بالرجل (شهريار) ، شهرزاد تصارع بالحكايات والأخرى (مسرور وليد عوني) بالسيف ، الذي يرتد إلى نحره بيد شهرزاد . إن ما تفعله شهرزاد وليد عوني ليس فرض سلطتها واستخدام ذكائها من أجل أن تتساوى المرأة في الحقوق مع الرجل ، حسب القصة التراثية– ولكن للفوز بالرجل ، وتلك رؤية شديدة الرجعية ولا تتوافق مع الصحوة التنويرية التي يبذل المجلس القومي للمرأة كل الجهد من أجل إقرارها في مجتمعنا انتصاراً للمرأة. هذا من حيث الموضوع الذي انتهى إليه تجريب وليد عوني بلغة الرقص الحديث.

النتائج العامة للبحث

أولاً : انتهيت في هذا البحث إلى النتائج الآتية

١- الجميل : هو كل ما يمتع

٢- نتاج توحد الكلي مع الفردي وتحولهما إلى خاص

الجمال ظاهر وخفي ؛ وبمعنى أن استقبال الجمال يكون حسياً .

الجمال : بعث التكوين الفني للملكة التخيلية عند المتلقي بعثاً لحظياً وجزئياً مرتبطاً بلحظة التلقي المبهر والممتع وغير المقنع .

الجمال : ما يصل إلى مشاعرك فيمتعك قبل أن يصل إلى عقلك .

الجمال : العبث الجاد بوسائل التعبير الذي يتحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني . وعند إرنست فيشر [١] ترتبط القيمة الجمالية بالشكل : " أناقة الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية التي لا تنشأ من المحتوى وحده بل كذلك من المتعة الخالصة والنابعة من التحكم في الشكل ، إن الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة . وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية .

الجمال : ينتج عن إرضاء الفنان لفنه ولذاته ، وليس من إرضائه لجمهوره كلما كان نصيب المرء من الجمال أوفر ، كان نصيبه من حب الحياة أعظم . وحب الحياة والجمال من العوامل الاجتماعية القوية التي تسجي الأمم إلى التفوق والاستعلاء .

٣- مصادر الجمال في الشكل : خلق أفق التوقعات – الوحدة العضوية .

٤- مصادر الجمال المنهجية : فلسفية ولابد " أن يكون علم الجمال فلسفياً لأنه لا يخطو خطوة وراء القوانين والمقاييس في العلوم الإنسانية "

٥- مصدر الجمال في المادة : يتمثل في قول مايكل أنجلو من أن (الدمى التي لم ينحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد) .

٦- ذاتية الجمال نابعة من الشكل أي من داخل العمل الأدبي أو الفني نفسه .

٧- موضوعية الجمال : نابعة من الموضوع أي من خارج العمل الفني أو الأدبي ، بعة من المجتمع وتطابق الموضوع مع فكر الغالبية .

٨- منبع الجمال : يكمن في توق الإنسان للوصول إلى مغزى الشيء الذي يستقبله بحسه ولا يصل أبداً إلى مغزى .

---

[١] إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم . القاهرة ؛ – الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦م ، ص ٢٥٢ .

٩- منبع الجمال : ناتج عن الإجادة التي هي فوق الإجادة . وهذا معناه أن الجمال محصور في الشكل .

١٠- الجمالية : هو النزعة الشكلية .

١١- مصادر الجمال في الشكل : تتمثل عند إرنست فيشر في " البراعة المعتدة في نفسها تلك التي يقصد المؤلف إليها في ذاتها أي البراعة التي لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقي في اتحاد الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية في الشكل .

١٢- الجمال الحسي : ويكون شعورياً ومعنوياً في حالة الجمال الخفي وهو ما يستدعي إعمال الذهن .

١٣- قيمة الجمال ما بين الشكل والموضوع :الجمال في الشكل الفني وليس للمضمون فيه نصيب ولكن هذا ينفي الجمال عن القيم الموضوعية ، ولذا نقول إن القيم الموضوعية تستمد إضاءتها من القيم الجمالية فإذا اعتبر أحد النقاد أو دارسي علم الجمال ان الجمال قائم في موضوعات مثل الخير والحق ؛ فإن ذلك أمر نسبي لأن نظرة الإنسان إلى الخير وإلى الحق تختلف من واحد إلى آخر ، وفق مصالح من ينتمي إليهم (قبيلته - حزبه - طبقته - أسرته - ذاته - وطنه - أمته) فالخير ليس مطلقاً ولا الحق أو العدل و كذلك الأمر مع الجمال فتقديره مختلف من واحد إلى آخر وفق حالته الشعورية والنفسية .

١٤- القيمة الجمالية في كل تكوين لا يرتبط بموضوع التشكيل ارتباطاً معنوياً سواء أكان تكويناً مرتبطاً أو كان تكويناً مسموعاً .

١٥- القيمة الجمالية : في التناسب والتناغم بين عناصر الشكل أولاً ثم في التناسب والتناغم بين الشكل والمضمون ثانياً .

١٦- الباعث على الجمال : يكمن فيما يخالف توقع المتلقي للصورة المرئية أو للصورة المسموعة إذ يتوقع في إطار الخطوط العامة للصورة فتدهشه الصورة من حيث دقة التعبير وبلاغته وصدقه إذ يصل إلى مشاعره قبل أن يصل إلى عقله .

١٧- عناصر الجمال في الفن وفي العلم : " فالبساطة والتناسق والتماثل والتناسب والتألق والوضوح وهي عناصر نلحظها في مجمال النظريات الفيزيائية - لها نظائر موازية في الجمال الذي

نجده في الرسم والموسيقى وليس من العسير أن نتصور أن هذه المعايير الجمالية ذاتها تنطبق كذلك على الشعر والرقص وغيرهما من الفنون"[1]

١٨- قانون تقدير الجمال : إن قانوني الجمال الأساسيين في الطبيعة هما قانونا السكون والحركة . الأول منهما يتمثل في أي لوحة تمثل حركة الحياة .

١٩- عناصر الجمال عند توماس الإكويني :

" أولها : التمام أو الكمال لأن الأشياء التي يشوبها النقص بشعة لهذا السبب ذاته .

ثانيها : التناسب الواجب أو التناسق . وقد رأى أينشتاين ذلك أيضاً .

ثالثها : الإشراق لأن الأشياء ذات الألوان الزاهية توصف بأنها جميلة "[2]

٢٠- النظرية الانفعالية : ارتبطت بالفن الرومنسي .

تربط بين انفعالات الفنان في بناء عمله الفني وما يثيره من قضايا نفسية وانفعالات جمالية .لا تنفذ إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي وإنما تبحث في سيرة الفنان .

٢١- نظرية الجمال الفني : توسع دائرة الإبداع بحيث لا يقتصر على الفن وحده وإنما تطلق عاصفة الجمال الفني على كل ما ينتجه الإنسان ويتسم بالجمال في ذاته وتعتمد في تمييز الجمال على مدى التركيب الوضعي في العمل نفسه .

٢٢- نظرية المحاكاة : (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى فهي لا تناقش العمل الفني وإنما تناقش موضوعه بوصفه جوهر العمل الفني .

٢٣- النظرية الشكلية : تهتم بتحليل الفن التجريدي . تهتم بالشكل ذي الدلالة **Significant Form** وتهتم بالأداة أو الوسيط الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله كالعناصر الحسية الفنية التي يفكر الإنسان الفنان من خلالها اعتماداً على عناصر (اللون – الصوت – الكلمات – الكتلة – النغمة – الحركة)

٢٤- مصدر الحركة عند المثاليين : تكرار فيه بداية ونهاية دائرية

تكرار شكلي وأسلوبي فيه نمطية ، ومصدره خارجي .

٢٥- مصدر الحركة عند الماديين .. حركة تراكمات التضاد في وحدة كلية.

---

[1] راجع : روبرت . م . أجروس وجورج . ن . ستانسيو ، العلم في منظوره الجديد . عالم المعرفة (١٣٤) جمادى الأخرة ١٤٠٩ هـ . فبراير / شباط ١٩٨٩م ، ص ٥٥ .

[2] المرجع السابق ، نفسه ، ص ١٢٣ .

تحدث التغير بعد الصراع الجدلي التاريخي . حيث يؤدي كل انكسار لطرف أو انتصار لطرف في صراع ما إلى تطور أسلوبه .

٢٦- خاصية مادة العمل الفني : لابد أن تنطوي على الوحدة والكلية واحتمال الصراع في وحدة قابليتها للصراع ، وصولاً إلى وحدة الأضداد .

٢٧- النمط : " لا يتوفر إلاّ في العمل الفني ، وما من شخصيات نمطية في الحياة . وما من أوضاع نمطية في الحياة ."[1] والنمط هو نظام يخلقه الشكل .

٢٨- تكوين الصورة الجمالية : في اجتماع عنصرين نقيضين أو متماثلين فأكثر في إطار متوازن : ومن هذه العناصر : (الحركة ، السكون ، الثبات ، الكتلة ، الفراغ ، التراكم الكمي ، التراكم ، النوعي ، الحتمية ، الاحتمال ، التعدد ، التفرد ، التكرار ، التوكيد ، التداخل ، التشخيص ، التخلص ، التجسيد ، التناسب ، التلازم ، التضاد ، التكثيف ، دائرية البدء والانتهاء ، التماثل ، معنى المعنى ، الترادف ، التوازي ، التكوين ، التقديم والتأخير ، الحذف ، الاستهلال ، مزاوجة الكلي للفردي ، المبالغة ، الإيقاع ، الضوء ، الظل ، الصوت ، الصمت ، ظاهرة المعنى ، الإشباع ، التدرج ، الشدة ، اللين ، النصاعة ، الخفوت)

٢٩- التكوين : " Composition تناسق عناصر العمل الفني بصورة ذات دلالة وإيحاء. كتكوين القصيدة أو الصورة مثلاً ."[2]

ثانياً : انتهيت إلى أن الخصائص الاجتماعية للقيم تتميز بعدد من الخصائص هي أنها :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس
- تستثير اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بحاجات حيوية أو اجتماعية .
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها .
- تتصف بالثبات النسبي أي المحافظة .
- تتصف بالدينامية أي التغير الاجتماعي .
- تعمل نظم المجتمع ومنظماته على حفظها .

---

[1] د. لطيفة الزيات " النمطي والجمالي في كلاسيكيات الماركسية " (أدب ونقد) العدد الأول - يناير ٨٤. القاهرة . عن حزب التجمع الوحدوي ، ص ٨٧ .

[2] د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٠، ص ٨٢ .

- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية
- لها أهداف خلقية .
- تتميز القيم بمساندة بعضها بعضاً .

وعلى ذلك فإن القيم وفق تلك الخصائص ماثلة في الكتابات المسرحية . كما أنها في كل أنواع الكتابات المسرحية العربي منها والعالمي .

ثالثاً : انتهيت إلى أن الخصائص الجمالية للأسلوب :

تتميز بعدد من الخصائص تتمثل في أنها :

- مشتركة بين عدد من عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تستثير مشاعر المتلقي كما أنها تستثير مشاعر المبدع نفسه لارتباطها بحاجة بشرية للامتاع .
- تستهدف توازن عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تتصف بالثبات النسبي في العمل الإبداعي أو الفني باعتبار أنها تتكرر من عمل إبداعي إلى آخر
- تتصف بالتغير الأسلوبي في المنمنمات أو الزخارف الأسلوبية . من عمل إبداعي إلى آخر لدى المبدع الواحد .
- تعبر عن رموز المبدع نفسه في اللوحة وفي القصيدة وفي القالب الموسيقي وعن رموز الشخصية في الدراما (رواية – مسرحية) وكلها أهداف إمتاعية ممهدة للقيم الاجتماعية والإنسانية ومؤكدة لها ولدورها الإقناعي .
- تتميز القيم الجمالية بمساندة بعضها البعض في العمل الإبداعي الواحد . فالتكرار يساند المفارقة التي تساند التورية التي تؤكد الازدواج في المعنى أو تكشف البعد المتضاد في الفكر ، وتعمل جميعها على مساندة الإيهام الدرامي أو إثارة الدهشة في العمل الدرامي في المسرح الملحمي .

وخلاصة القول : أن القيم الجمالية ماثلة مثولاً قليلاً وغير عميق في المسرحيات الاجتماعية الخليجية ربما باستثناء مسرح الكاتب المسرحي السعودي محمد العثيم . ربما لأنه يكتب على مهل ولا يجري وراء مؤسسات الإنتاج وربما لأن كتاباته تمزج بين العناصر التراثية والعناصر الحداثية [1]

---

[1] د. أبو الحسن سلام ، المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية ، بحث ألقي ضمن فعاليات الملتقى العلمي الأول لعروض المسرح التجريبي ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ديسمبر ١٩٩٤م ، إصدارات الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية .

كما تتمثل القيم الجمالية في النص المسرحي المصري وخاصة المسرح الشعري مثولاً بارزاً - على النحو الذي مثّلنا له - وكذلك تظهر القيم الجمالية أيما ظهور في العروض المسرحية خاصة في التكوينات الجماعية المنفتحة أو المنغلقة أو الإشعاعية - وقد مثلنا لذلك تمثيلاً مكثفاً .

ولا شك أن بروز القيم الجمالية في العمل الإبداعي وفي المسرح على الوجه الأخص قرين بالخبرة العريضة والتمرس بالتجربة المسرحية طويلاً وباختيار موضوعات وقضايا تشع بالغرابة وتسبح مادتها في بحور الخيال والأسطورة وتطير في أجواء التاريخ البعيد لتسقط على الواقع المعيش فتمتزج بدماء الإنسان ومشاعره وهو أمر لم نجده فيما عرضنا من أعمال مسرحية مما وجدناه في مجتمع المسرح الخليجي بينما وجدناه في المسرح الشعري في مصرو فى العروض المسرحية .

على ما تقدم فقد تفوقت قيم النظرة المكانية (القيم الاجتماعية) على قيم النظرة الزمانية (القيم الجمالية) في النص المسرحي الخليجي ، بينما توازنت قيم النظرة المكانية مع قيم النظرة الزمانية فيما مثّلنا له من المسرح المصري نظراً لتوازن تيار الوعي مع تيار الشعور فى النص و فى العرض المسرحى .

كذلك تمثلت قيم النظريتن اجتماعيا و جماليا فى صورة الجسد فى المسرح العالمى و المصرى فى توازن جماليات التشويه فى تصوير فكرة الجنس .

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

١- الأشعري، المقالات ج١ .

٢- الاسفراييني، التبصير في الدين .

٣- ابن الجوزي، تلبيس ابليس .

٤- د. إبراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين . سلسلة عالم المعرفة الكويتية ،ع١٠٥ - ذو الحجة ١٤٠٦ هـ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦م .

٥- د. أبو الحسن سلاّم، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠١م

٦- ———————— ، المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية، مخطوطة بحث - القاهرة - قدم ضمن فعاليات ملتقى القاهرة العلمي الأول لعروض المسرح العربي ١٩٩٥م .

٧- ———————— ، الإيقاع المسرحي بين النص والعرض، جدة، ط. الفردوس ١٩٩٥م

٨- ———————— ، حيرة النص المسرحي ط٢ ، الرياض، ط. النرجس ١٩٩٣م .

٩- ———————— ، تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ج١ الرياض ط. دار المعارف السعودية ١٩٩٥م .

١٠- د. أحمد العشري، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية - الكويت، شركة الخليج لتوزيع الصحف ١٩٩٤م .

١١- إدوارد ألبي، الجنينة، ترجمة جلال العشري، سلسلة مسرحيات مختارة ع. الثامن، القاهرة، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب أكتوبر ١٩٧٣م

١٢- ارنست فيشر، ضرورة الفن، ت: أسعد حليم، القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

١٣- أريستوفانيس ، الضفادع، ترجمة أمين سلامة، القاهرة

١٤- د. أميرة مطر " ندوة الجمالية العربية " (ملف ندوة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي ع ٦٧ لسنة ١٣) بيروت، يناير / مارس ١٩٩٢م

١٥- أوسكار وايلد، سالومي، مجلة المسرح .

١٦- أوفيسيا نيكوف وآخرون [illegible] علم الجمال الماركسي [illegible] جلال الماشطة بيروت دار الفارابي، موسكو دار التقدم ١٩٨١م .

١٧- آي . جي . هيور ، إي . هـ . هيوز ، التعليم والتعلم - مدخل في التربية وعلم النفس ، تعريب حسن الدجيلي (الرياض) المطابع الأهلية للأوفست ١٩٧٥م .

١٨- البغدادي ، الفرق بين الفرق .

١٩- بريخت ، محاكمة لوكوللوس . ترجمة عبد الغفار مكاوي ، سلسلة من المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

٢٠- ________ ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت: د. عبد الرحمن بدوي ، سلسلة ، من روائع المسرح العالمي ع ٣٠ القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

٢١- بويرو باييخو ، القصة المزدوجة للدكتور بالمي ، عن حزب التجمع الوحدوي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة منن المسرح العالمي الكويتية ، أبريل ، ١٩٧٤م .

٢٢- تشيلدون تشيني ، المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ت: دريني خشبة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٣- تنسي ويليامز ، قطة على سطح من الصفيح الساخن ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية (٥) القاهرة ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة . ١٩٨٠م .

٢٤- جيوم أبوللينير ، كازانوفا ، ترجمة وتقديم : د. نادية كامل ، سلسلة من المسرح العالمي (٢٣٨) الكويت ، وزارة الإعلام أول يوليو ١٩٨٩م .

٢٥- حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ط٦ القاهرة ، المطبعة النموذجية ، ١٩٤٩م .

٢٦- دونا ماكدونا ، قفزة في الخلاء أو العجوز المراهق ، ترجمة د. أحمد النادي - من المسرح العالمي ١٤١ وزارة الإعلام الكويتية ، أول يونيو ١٩٨١م .

٢٧- الرازي (أبو بكر) اعتقادات فرق المسلمين والمشركين .

٢٨- راسل (برتراند) تاريخ الفلسفة العربية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

٢٩- رباعيات الخيام ، ترجمة أحمد رامي .

٣٠- ________ ، بالزجل ، رشدي عبد الرحمن

٣١- ________ ، بالزجل ، محمد رخا

٣٢- ________ ، بالزجل ، أحمد حجاب .

٣٣- ________ ، ترجمة مصطفى وهبي التل ، تحقيق د. يوسف بكار ، بيروت ، دار الجيل عمان ، مكتبة الرائد العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م .

٣٤- د. رمسيس عوض ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣م .

٣٥- روبرت . م. آجروس . وجورج . ن . ستانسيو ، العلم في منظوره الجديد ، عالم المعرفة ٣٤ ، ١٩٨م.

٣٦- سعد الله ونوس ، اغتصاب (أدب ونقد) ع ٥٥ ، القاهرة ، مارس ١٩٩٠م .

٣٧- سوفوكليس ، أنتيجوني ، ت ، د. علي حافظ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتي العدد (١) ١٩٧٣م.

٣٨- س. بوكله دروس اجتماعية في تطور الفن (باريس ، كولان ، ١٩٢٢م)
٣٩- الشهرستاني ، الملل والنحل ، الجزء الأول
٤٠- صالح مرسي ، ضعنا بانطوشة ، مخطوط مسرحية أخرجها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكويتي في ٢ /١٩٧٣/٣م وعرضت في دمشق في يوليو / تموز ١٩٧٦م .
٤١- صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، مسرحية شعرية ، مكتبة الأسرة . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .
٤٢- ———————— . الأميرة تنتظر ط٣ . بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٢م .
٤٣- ———————— ، بعد أن يموت الملك ، مسرحية شعرية - ملهاة مأساوية - ط٣ - بيروت دار الشروق ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م .
٤٤- ———————— ، رباعيات صلاح جاهين ، القاهرة ، دار المعارف بمصر .
٤٥- صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ت : د. فايز اسكندر ، مجلة المسرح المصرية العدد الأول ١٩٦٤ م .
٤٦- د. عادل العوا ، العمدة في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م .
٤٧- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجة . القاهرة .
٤٨- ———————— ، دلائل الإعجاز ط٢ . القاهرة ، ط. المنار ١٣٣١هـ .
٤٩- عبد الرحمن الشرقاوي ، الحسين ثائراً ، القاهرة ، مؤسسة الهلال .
٥٠- د. عبد الله عووضه ، ماهية الجمال والفن ، المكتبة الثقافية (٤٣٢) القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .
٥١- العثيم (محمد) ، السرب السفلى ، مخطوط مسرحية كتبت في الرياض ١٩٩٤م .
٥٢- عرض مسرحية الجنينة لإدوارد ألبي ، إعداد عبد الهادي محمد علي ، وإخراج الباحث - جمعية الدراما بالإسكندرية على مسرح اسماعيل يس ١٩٧٣م .
٥٣- عرض مسرحية كاليجولا لألبير كامي بإخراج الباحث - قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م .
٥٤- عرض مسرحية الملك معروف لشوقي عبد الحكيم بإخراج الباحث نفسه . مسرح كلية فيكتوريا بالإسكندرية - منظمة الشباب ١٩٦٦م
٥٥- عرض مسرحية الزواد سيد الشغال سمير عبد العظيم بإخراج حسين كمال وانتاج الفنانين المتحدين (تسجيل فيديو)

٥٦- عرض مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفه لألفريد فرج بإخراج الباحث نفسه إنتاج كلية الهندسة بالإسكندرية ١٩٨٩م على مسرح الأنفوشي ، سيد درويش بالإسكندرية ومسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة .

٥٧- عرض مسرحية (المتزوجون) بإخراج حسن عبد السلام لفرقة الثلاثي على مسرح الهوسابير بالقاهرة (تسجيل فيديو) .

٥٨- عرض مسرحية (شرقاً إلى سيناء) لأنور جعفر بإخراج الباحث نفسه فرقة سيد درويش ، وجمعية الدراما بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح اسماعيل يس بالإسكندرية .

٥٩- عرض مسرحية (ناعسة) للفرقة القومية ، فرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالمنصورة ٢٠٠١م .

٦٠- عرض مسرحية (حلم ليلة صيد) فكرة معاوية حنفي ، تأليف شعري وإخراج الباحث على مسرح قلعة قايتباي ١٩٨٢م .

٦١- عرض مسرحية الإسكندر للدكتور مصطفى محمود بإخراج حسين جمعة على المسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة وبطولة كرم مطاوع .

٦٢- عرض سالومي لأوسكار وايلد بإخراج الباحث نفسه جمعية الدراما بالإسكندرية على مسرح إسماعيل يس ١٩٧٣م .

٦٣- عرض الفتى مهران للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي بإخراج كرم مطاوع ، المسرح القومي بالقاهرة .

٦٤- عرض مسرحية رابعة العدوية ، تأليف يسري الجندي وبطولة سميحة أيوب ، المسرح القومي بالقاهرة .

٦٥- عرض مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور بإخراج حسن عبد السلام إنتاج فرقة مسرح الجيب السكندري بمديرية الثقافة على مسرح سيد درويش بالإسكندرية ١٩٦٧م .

٦٦- عرض مسرحية القفص لفراني بإخراج جمال ياقوت ، مهرجان نوادي المسرح بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية ، وقصر ثقافة بورسعيد ٢٠٠١م .

٦٧- عرض (شهرزاد) رؤية وإخراج وليد عوني فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية ، المسرح الروماني بالإسكندرية ٢٠٠٠ م .

٦٨- د. فخري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " (المسرح) العدد الثاني عشر ، السنة الأولى ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٤م .

٦٩- ــــــــــــ ، " مصطلحات مسرحية " - الجوقة (المسرح) ع. العشرون ، القاهرة ١٩٦٥م .

٧٠- القزويني ، الإيضاح في مصطلح البلاغة ، القاهرة ، ط. صبيح ١٩٧١م .

٧١- د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي (بغداد ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٩) دار الشؤون الثقافية ١٩٩٠م .

٧٢- د. لطيفة الزيات ، " النمطي والجمالي في كلاسيكيات الماركسية " (أدب ونقد) ع. الأول - يناير ١٩٨٤م القاهرة - عن حزب التجمع الوحدوي .

٧٣- مارلو ، نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة ت د يحيى هويدي ، د. أنور عبد العزيز ، القاهرة - دار المعرفة ١٩٧٥م .

٧٤- ماريو فراتي . القفص . ترجمة د. إبراهيم حمادة (مجلة المسرح) ع الحادي عشر السنة الأولى مايو ١٩٨٢م

٧٥- د. مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب . لبنان - بيروت ١٩٧٠م .

٧٦- د. محمد بسيوني ، الفن الحديث ، ط٢ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥م .

٧٧- د. محمد حسن عبد الله : " الجمهور والمسرح " (البيان) العدد ٢٧٦ الكويت - مارس - آذار ١٩٨٩م .

٧٨- محمد سلماوي ، رقصة سالومي الأخيرة ، كتاب القومي (٣) تحرير محمود نسيم القاهرة ، المسرح القومي ٢٠٠٠م

٧٩- د. محمد محمد الزلباني . القيم الاجتماعية مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ١٩٧٢ - ١٩٧٣م .

٨٠- معرض منحوتات زوسر مرزوق ، بأتيليه القاهرة ١٩٩٩م وقاعة ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية وبقاعة قسم المسرح بآداب الإسكندرية ١٩٩٩م .

٨١- مهدي بندق ، حتشبسوت بدرجة الصفر - مسرحية شعرية - الإسكندرية ، دار حورس الدولية للنشر ١٩٩٩م .

٨٢- ــــــــــ ، غيلان الدمشقي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م .

٨٣- ــــــــــ . ريم على الدم ، الإسكندرية ، ط. الوادي ١٩٨٠م .

٨٤- ــــــــــ ، ليلة زفاف إلكترا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

٨٥- ــــــــــ ، السلطانة هند ، الإسكندرية دار لوران ١٩٨٥م .

٨٦- ــــــــــ ، غيط العنب ٨٠ ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م .

٨٧- ــــــــــ ، مقتل هيباشا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م

٨٨- موليير ، دون جوان ، ترجمة إدوارد ميخائيل ، روائع المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج. م . ع . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢م .

٨٩- نبيل الألفي ، مقدمة مسرحية دون جوان لموليير ، نفسه

٩٠- نبيل أحمد صادق " اللذة الجمالية وعلم الجمال (المسرح)ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥م

٩١- نجيب سرور . ياسين وبهية . رواية شعرية . سلسلة المسرحية ع الخامس . مجلة المسرح . القاهرة . مسرح الحكيم يونيو ١٩٦٥م

٩٢- د. مدير العظمة . المسرح السعودي . الرياض . النادي الأدبي ١٩٩٢م

٩٣- النوبختي ، فرق الشيعة .

٩٤- هارولد بنتر ، العشيق ، ترجمة د. نادية البنهاري ، المسرح، ع ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣م .
٩٥- هينج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د/ ت.

مراجع أجنبية :

1- A.ROSE, SOCIOLOGY AND THE STUDY OF VALUES .1956.
2- PARSONS, THE SOCIAL SYSTEM, LONDON, TUVISTOCH PUBLICATION.
3- G. VERNON, SOCIOLOGY OF RELIGION, MCGRAW VILL BOOK New York 1962.
4- J.GAULD, DICTIONRY OF THE SOCIAL SCIENCES.
5- F.ADLER, THE CONCEPTION OF VALUE IN SOCIOLOGY.
6- ENCY, RELIGION&ETHICS, VOL, XII, NEW YORK.
7- WILLIAM THOMAS, SOCIAL BEHAVIOR & PERSONALITY, 1959.